95783
468

ISSN 0130-6545

ИНОСТРАННАЯ ИЛ ЛИТЕРАТУРА

[6] 2001

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГИД "ХУЛИО КОРТАСАР, ИЛИ САМЫЙ ВЕЛИКИЙ ХРОНОП" / "СТИХИ ЛЮБВИ И ВОСТОРГА" ПЕРСИ БИШИ ШЕЛЛИ В РУБРИКЕ "ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ" / РОМАН ГИЛБЕРТА АДЕРА "ЗАКРЫТАЯ КНИГА" / "ДАРУЙ ЕМУ ЯЗЫК": ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ БАСНОПИСЦА ЭЗОПА В ИЗЛОЖЕНИИ ХАНСА ИОАХИМА ШЕДЛИХА

Основан в 1891 году

[6]

2001

Ежемесячный
литературно-
художественный
журнал

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

3 Гилберт Адэр. *Закрытая книга.* Роман. Перевод с английского Инны Стам

123 Ханс Иоахим Шедлих. *Даруй ему язык. Жизнь и смерть баснописца Эзопа.* Перевод с немецкого и вступление Г. Косарик

Литературное наследие

162 Перси Биши Шелли. *Стихи любви и восторга.* Перевод с английского и вступление Виктора Лунина

Литературный гид

173 Борис Дубин. *"След забытого царства"*

"Хулио Кортасар, или Самый великий хронопа"

177 Хулио Кортасар. *Беседы с Эвелин Пикон Гарфилд.* Фрагменты книги. Перевод с испанского Н. Богомоловой

204 Хулио Кортасар. *Вокруг дня за восемьдесят миров.* Эссе и рассказы из книги. Перевод с испанского Н. Беленькой, Э. Брагинской, Б. Дубина, А. Кофмана

243 Хулио Кортасар. *Последний раунд.* Эссе и рассказы из книги. Перевод с испанского Н. Беленькой, Э. Брагинской, Б. Дубина, В. Капанадзе, А. Кофмана, Е. Хованович

273 *Хулио Кортасар: краткая летопись жизни и творчества*

Статьи, эссе

277 М. Рудницкий. *Пример бескорыстного служения. Заметки о Константине Богатыреве*

Авторы номера

285

© "Иностранная литература", 2001

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Журнал основан в 1891 г.
До 1943 г. выходил
под названиями "Вестник
иностранной литературы",
"Литература мировой
революции",
"Интернациональная
литература". С 1955 года –
"Иностранная литература".

Главный
редактор

А. Н. Словесный

Редакционная коллегия:

Н. А. Богомолова
завдующая отделом критики и публицистики

Л. Н. Васильева
заведующая отделом художественной литературы

А. М. Зверев
заместитель главного редактора

А. В. Михеев
ответственный секретарь

Международный
совет:

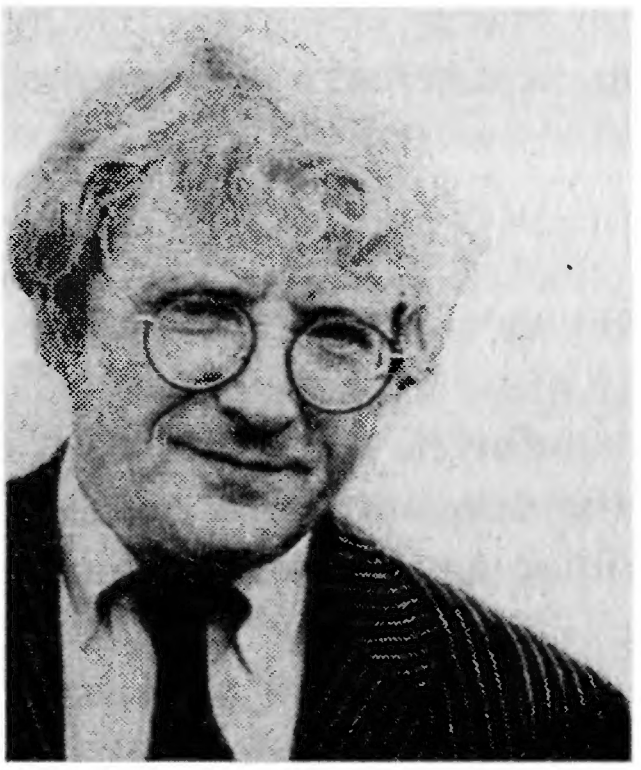
Чингиз Айтматов
Жоржи Амаду
Криста Вольф
Януш Гловацкий
Гюнтер Грасс
Тонино Гуэрра
Морис Дрюон
Милан Кундера
Зигфрид Ленц
Артур Миллер
Ананта Мурти
Милорад Павич
Кэндзабуро Оэ
Умберто Эко

Общественный
редакционный совет:

С. С. Аверинцев
В. П. Аксенов
С. К. Апт
А. Г. Битов
П. Л. Вайль
М. Л. Гаспаров
Е. Ю. Гениева
А. А. Генис
В. П. Голышев
Т. П. Григорьева
Б. В. Дубин
А. Н. Ермонский
В. В. Ерофеев
Д. В. Затонский
Вяч. Вс. Иванов
В. Б. Иорданский
Т. П. Карпова
А. С. Мулярчик
Д. Б. Рюриков
М. Л. Салганик
Е. М. Солонович
П. М. Топер
Н. Л. Трауберг
М. А. Федотов
Б. Н. Хлебников

Из общего тиража
Институт "Открытое
общество" ежемесячно
выкупает и направляет
в библиотеки России
и ряда стран СНГ
1 700 экземпляров;
Министерство культуры
РФ выкупает для
библиотек
1000 экземпляров;
финансовую поддержку
журналу оказывает также
Министерство печати РФ.

Гилберт Адэр



Закрытая книга

Роман

Перевод с английского Инны Стам

Посвящается Томасу, Адриану и Эрс

История уже продумана до финала, в котором она принимает самый что ни на есть скверный оборот.
Фридрих Дюрренматт

Опять хлопает оконная ставня. Что бы там ни говорили, но в доме где-то явно сквозит. Пожалуй, надо встать и закрепить ее. Нет, вздор, где уж мне с ней справиться. К тому же с минуты на минуту в дверь позвонит Райдер – во всяком случае, я очень на это надеюсь. А он уже запаздывает. Ненамного пока, но запаздывает. Мне претит людская непунктуальность. Кто-то удачно сказал: и у пунктуальности есть свой изъян – ее некому бывает вовремя оценить. Вот я бы как раз и оценил! Впрочем, если ехать из Лондона на машине, то немудрено, честно говоря, и припоздать, – Ага, вот и он, – *под выходные дороги забиты транспортом.*

Итак, мистер Райдер, вот и вы, а вот и я. Посмотрим, посмотрим, может, что и увидим.

– Кто там?

– Это Джон Райдер. Вы ждали меня к трем, верно?

– Да. Постойте. Сейчас, только сниму с двери цепочку, черт бы ее побрал.

– Ничего, не торопитесь.

– Вот чертовня! Все, снял! Ну-с, входите, пожалуйста.

– Да-да, спасибо. Боюсь, я... на несколько минут опоздал, но я...

© Gilbert Adair, 1999
© И. Стам. Перевод, 2001
Отдельной книгой роман выйдет в издательстве АСТ.

— Что? Вовсе нет. Почти минута в минуту. А это поистине достижение, дом же стоит на отшибе. Трудно было найти?

— В общем-то, нет. Я точно следовал вашим указаниям и...

— Прекрасно. Так. Пальто и что там у вас еще положите, пожалуйста, на один из стульев у той стены. Это проще, чем вешать на вешалку.

— Да? Хорошо.

— Ну вот и прекрасно.

Сядьте, пожалуйста, в кожаное кресло. Оно здесь самое удобное.

— Спасибо.

— А я сяду здесь, ладно? Не хотите ли хлебнуть чего-нибудь? К сожалению, у меня только виски, но зато, по мнению знатоков, отменное.

— Спасибо, конечно, но не стоит. Сейчас для меня рановато, я не привык...

— Извините, что не могу предложить вам кофе. Сегодня у моей экономки выходной, а без нее эта задача мне не по зубам.

— Не беспокойтесь, спасибо. Мне ничего не надо. Я перекусил по дороге.

— Перекусил? Понятно, я вам очень сочувствую. Надеюсь, не в "Шеф-поваренке"?

— Ха-ха! Нет, удалось найти заведение получше. Но все равно дрянь изрядная.

— Да, харч примитивный, крайне примитивный. Увы, но ведь так было... Знаете, Райдер, я собирался сказать, что так было всегда, но — вы-то по молодости лет об этом не подозреваете — на самом деле, надо с грустью признать, так было далеко не всегда. Вам удобно сидеть?

— Да, вполне.

— Отлично, отлично. Если хотите курить, пожалуйста, не стесняйтесь. А моих не отведаете ли? Пепельница где-то тут.

— Гм, нет, благодарю. Я все же не буду.

— Ах, извините. Наверное, вам неприятно, что я этак запросто вытащил сигарету из кармана халата?

— Нет-нет, вовсе нет.

— Простите. Застарелая привычка. И никак не могу решить, что это: верх изысканности или верх вульгарности.

— Дело совсем не в том. Я бросил курить.

— И очень правильно поступили. Тогда, быть может, начнем?

— Конечно.

— Ну-с, посмотрим, посмотрим. Наш телефонный разговор был ведь довольно кратким, так что мне не терпится узнать, почему вы согласились приехать сюда побеседовать со мной на предмет будущей работы. Итак?..

— Ну, скорее всего, я...

— Быть может, здесь сыграло свою роль имя?

— Имя? Что-то я не возьму в толк, о чем вы.

— Моя фамилия. Вы же наверняка заметили, что она очень сходна с вашей.

— Да, заметил. Но, честно говоря, не сказал бы, что это на меня как-то повлияло.

— Тогда, значит, моя персона? Вы раньше слышали обо мне?

— Разумеется, слышал. Я ваш большой почитатель.

— Послушайте, Райдер, может, лучше вы сами расскажете немного о себе? Сколько вам лет?

— Тридцать три.

— Тридцать три. А чем вы занимались в последнее время? Какая у вас специальность? В телефонном разговоре вы обмолвились про ценные бумаги и акции. Вы работаете в Сити?

— Нет, играю на бирже не выходя из дому. Сколотил неплохой капиталец.

— Вот как?

— Да тут нет ничего мудреного, если только отдавать этому делу все время и силы.

— Тогда с чего вы вдруг решили бросить сие немудреное занятие и шагнуть в полную неизвестность?

— Если честно, просто надоело.

— Надоело?

— Мне кажется, я стал походить на чокнутых старикашек — из тех, знаете ли, что сидят за рулеткой в Монте-Карло, покуда не выиграют ровно столько, сколько заранее положили себе выиграть, а тогда немедленно встают из-за стола и отправляются домой. Я целыми днями сижу за компьютером, никого не вижу, никуда не хожу. А когда все же отлучаюсь из дому, то чувствую себя не в своей тарелке. Мне не дает покоя мысль, что в мое отсутствие произошло нечто из ряда вон выходящее.

— А такое бывало?

— Ни разу. Потому-то я и решил, что пора мне переменить свою жизнь — взяться за что-нибудь трудное, требующее напряжения ума и сил. Пока не поздно.

— Стало быть, вы понятия не имеете, что за работу я вам предлагаю?

— Ни малейшего.

— И это вас не беспокоит?

— Постойте. Я ведь пока что никаких обязательств на себя не брал. Всего-навсего прочитал объявление в газете и по шоссе М-40 приехал сюда. Если ваше предложение — будем считать, вам есть что мне предложить, — окажется... ну, скажем, малоинтересным, что ж, тогда я просто сяду в машину и как приехал, так и уеду восвояси.

— Гм. Я рад, что вы говорите без околичностей. Мне это нравится. А еще нравится, что вы понемногу раскрываетесь. Я ведь представляю себе, каково вам, в вашем-то положении, — любой оробеет.

— Да, страшновато.

— Для меня, во всяком случае, сейчас самое время, воспользовавшись вашей откровенностью, задать первый действительно важный вопрос — вернее, первый вопрос действительно *по существу*.

— Задавайте.

— Насколько у вас развита наблюдательность?

— Что-что, простите?

— Насколько вы умеете замечать окружающее? И описывать результаты своих наблюдений?

— Боюсь, я вас не понимаю.

— Ну-ну, оставьте. Вопрос ведь не в том, чего вы не понимаете; почему я вам его задаю, вот в чем вопрос, верно? Есть у меня на то свои причины, уверяю вас, но пока что речь не о них. Просто попытайтесь мне ответить. И пожалуйста, без ложной скромности.

— Гм, наверное, я, как и все, довольно высокого мнения о своей наблюдательности. Но кто ж его знает на самом деле? Не припомню, чтобы у меня был случай ее проверить.

— Тогда давайте проверим прямо сейчас. Опишите-ка мне эту комнату и все, что в ней находится.

— Пожалуйста, если вам угодно. Комната большая, очень темная, квадратная — *почти* квадратная... с изысканным камином черного мрамора... по бокам камина два кожаных кресла... тоже черные... в одном сижу я, в другом вы. У стены напротив стоят рядком три кресла поменьше. Красные и, похоже, восемнадцатого века. Справа от камина бюст, вроде бы молодой мулатки. Не из терракоты ли?

— Это скульптура Карпо. Верно, из терракоты. Продолжайте.

— На каминной полке шесть ваз, синих с белым. А может, это горшки? Некоторые прикрыты крышками; впрочем, постойте, на двух, да, на двух крышек нет. Все они разных размеров и формы. Очень необычны стены — цвета темной-претемной жженой охры, оттенок напоминает сухие, запыленные старые фрески. Их явно не помешало бы как следует помыть. Хотя, возможно, именно такой эффект и был задуман. Да-да, так и было задумано, я в этом уверен. Но только не обижайтесь, вы ведь просили меня говорить честно...

— Разумеется.

— Словом, все в этой комнате выцвело и пропылилось.

— Угу. Продолжайте.

— Позади вас высится книжный стеллаж, от пола до потолка. У большого окна в эркере стоит карточный столик и золоченый пюпитр для нот, а в углу... как же он называется?.. секретер?.. Из ящиков торчат бумаги: похоже, написанные от руки документы и диковинные старинные свитки. А это что, груша? Да, верно, груша. Из чего-то вроде мрамора... Или из нефрита? Не знаю. Ее, надо полагать, использовали как пресс-папье. Вообще говоря, все это немного напоминает обиталище какого-нибудь средневекового ученого или затворника.

— Хорошо, просто очень хорошо. Продолжайте.

— Между нами стоит низкий деревянный столик. Я бы назвал его кофейным, да только это слово к нему не очень подходит. Он смахивает на стол из какого-нибудь старинного кабачка, где испокон веку поят сидром, — весь в щербинах и царапинах. На нем высится гора книг. При ближайшем рассмотрении они, похоже, и впрямь из тех книг, которые принято держать на *кофейных* столиках. Но я могу разглядеть лишь томик на самом верху, с моего места видно, что лежит он обложкой вниз. А называется... называется... "Романтическая агония", автор — Марио... Марио През.

— Только произносится не "През", а "Прэз"; кроме того, вы злоупотребили словами "стоит" и "высится": "стоит столик", "высится стеллаж, гора книг". Но в остальном превосходно. Описание настолько точное, что мне показалось, будто я вижу все собственными глазами, ха-ха! Эта точность мне очень понадобится.

— Спасибо.

— Теперь попробуем кое-что потруднее. Опишите-ка мне свое лицо.

— Мое лицо?

— Да-да, ваше лицо. Опишите возможно подробнее свою внешность. Лицо. К примеру, вы назвали бы себя красивым?

— Да. Если не кривить душой, то придется сказать, что я и правда красив.

— И?..

— Ну, и — есть такое распространенное выражение... Гм, гибкий как лоза, что ли? Во всяком случае, я о себе слышал подобное. Фигура у меня стройная, лицо худощавое, скуластое; такие скулы называют еще высокими. Но, знаете, обо всем этом как-то неловко говорить.

— Не важно, продолжайте.

— Нос у меня костистый, но совершенно прямой... а глаза... ох, ну, с поволокой, что ли... Небесно-голубые. Волосы редеют. Но понемногу, еще не все потеряно, просто залысины на лбу. Ах да, и у основания левой ноздри крошечная родинка.

— Вы чисто выбриты? Носите очки?

— Да. И нет. Послушайте, нельзя ли все же объяснить мне...

— Терпение, молодой человек, я почти закончил. А теперь попрошу вас описать *мое* лицо.

Полно, Райдер, не станете же вы утверждать, что о нем и сказать нечего. Я ведь не хуже вас знаю, что́ оно собой представляет.

Позвольте без обиняков сказать вам, Джон Райдер: вы мне совершенно не нужны, если вы не в состоянии описать мое лицо.

— Ну, раз вы настаиваете... Лицо ваше, как я догадываюсь, сильно пострадало в какой-то катастрофе. Левая сторона выглядит так, будто с костей пытались содрать кожу и мышцы. Все словно стянуто вниз, особенно рот. И потому во время речи создается впечатление, что вы жуете слова. А кожа — я говорю все еще про левую сторону лица, — кожа у вас, должен заметить, очень необычного цвета — зеленовато-серого... цвета яри-медянки, что ли? И вся эта сторона вдоль и поперек иссечена шрамами, а на висках какие-то странные вздутия. Прямо-таки пузыри. Правая сторона вроде бы не пострадала. По виду трудно определить ваш возраст, но я дал бы вам чуть больше шестидесяти. Волосы у вас седые, очень густые; на чей-то взгляд, наверное, даже чересчур густые. Они плохо подстрижены, на затылке слишком длинные. Что же до ваших глаз, то их я описать не могу, потому что на вас темные очки.

— Ах да, конечно. Какая же я бестолочь. Сейчас сниму.

Итак, Джон Райдер? Что, язык проглотили?

— У вас нет глаз.

— Совершенно верно. У меня нет глаз. Я не просто слепой и не просто незрячий, а безглазый. Стеклянные глаза я не вставляю, потому что, мне кажется, на теперешнем моем лице, похожем на непропеченный, комковатый пудинг, целых *двп* стеклянных глаза — это уже был бы перебор, вы согласны?

Ну, ладно. Так или иначе, поздравляю вас. Честно говоря, можно было описывать мою наружность с чуть меньшим рвением, впрочем, я сам ведь вас к тому подстрекал.

— Простите, если я...

— Нет-нет-нет. Вы справились с заданием превосходно. Сделали именно то, о чем я вас просил.

— Ну что ж, спасибо. Должен сказать, что для человека, у которого... у которого нет глаз, вы, безусловно, ориентируетесь прекрасно.

— В комнате, вы имеете в виду? О, эту комнату я знаю вдоль и поперек. Вызубрил все досконально, как стихотворение Уолтера де ла Мэра. И все равно того прискорбного факта, что я слеп, не скроешь. Видите ли, в движениях слепого есть своя особенность. Вы когда-нибудь слыхали о Герберте Маршалле?

— О Герберте Маршалле? Боюсь, не слыхал.

— Естественно, он ведь жил задолго, очень задолго до вас. Он был кинозвездой.

— Слепой актер — кинозвезда?

— Да нет же, господи, разумеется, он не был слепым. Но вместо одной ноги у него был протез. Полагаю, он потерял ногу на войне. На Первой мировой. Так или иначе, Герберт Маршалл был одноногим, однако на экране он одноногих не играл никогда. Ни разу. Зато очень часто играл слепых. Интересно, правда? В этом, представьте, есть определенная закономерность, и если вы понаблюдаете за слепцом, то заметите, что передвигается он в точности как колченогий инвалид.

Ну-с, вот, пожалуй, и все. Кстати, просто для вашего сведения — ведь если мы с вами, как я надеюсь, поладим, то вам надо быть в курсе — и глаза, и левую часть лица я потерял в Шри-Ланке. Шел дождь, машину занесло, и она слетела с шоссе. Вернее, с того, что в Шри-Ланке называется "шоссе". Я сидел рядом с водителем — на так называемом "месте смертника" — и головой пробил ветровое стекло. Потом машина загорелась. И вы видите перед собой ужасающие последствия. Случилось это четыре года назад.

— Очень прискорбно.

— Благодарю; боюсь, однако, что сроки для выражения соболезнований уже прошли. Как и для общепринятых формул сочувствия. Но я решил, что вам нужно это знать, поскольку я все больше склоняюсь к мысли, что вы мне вполне подойдете. А вот захотите ли вы сами взяться за такую работу, это вопрос другой.

— Я уже говорил, что весьма заинтригован.

— Тогда позвольте я объясню вам суть дела. Мне потребуются ваши глаза.

— Что-что потребуется?!

— Незачем так волноваться. Я всего лишь хочу воспользоваться вашими глазами на время, а отнюдь не удалить их навсегда. Видите ли, Джон Райдер, мне нужен приватный секретарь, умеющий писать под диктовку. Человек, чьи глаза заменят мои собственные. Человек, способный не только наблюдать за меня окружающую действительность, но и сообщать мне результаты своих наблюдений, с тем чтобы я воплотил их затем в художественной прозе. В *моей* прозе.

— Кажется, я вас понимаю. Вы собираетесь писать книгу?

— Это жуткое происшествие случилось четыре года назад. Семь месяцев я пролежал в ланкийской больнице, и за эти семь бесконечных месяцев я, как принято выражаться, многое передумал. Единственное, что я мог делать, — это думать. Ведь с головы до ног я был обмотан бинтами и, наверное, походил на толстячка с мишленовской рекламы — помните, он весь словно бы состоит из автомобильных покрышек. А то, что вы сейчас видите — как сие зрелище ни ужасно, — это, скажу я вам, прибегая к не слишком уместной метафоре, лишь верхушка айсберга. Едва ли не все мое тело было покрыто ожогами третьей степени.

— Вот как.

— Далее. Вы раньше обмолвились, что восхищаетесь моим творчеством. Я не ослышался?

— Совершенно верно.

— Что вы читали?

— Да без малого все. И естественно, "У ног призраков".

— Естественно. Это уж как водится. Самая слабая моя книга, но ее-то прочли все. Страна тупиц. Вы с нее начали, верно? А может быть, даже и не с книги, а с ее экранизации?

— Вообще-то да, я ведь врать не умею. Все именно так и было. Сначала я посмотрел фильм, он мне понравился, а уж после прочел роман.

— Эх вы!

— Зато потом я прочитал "Первые плоды", "Лев из Бельтраффио", "Дух места".

— Верю! Верю!

Н-да, извините, Джон. Можно мне звать вас по имени? Простите мне мою резкость. Я вам и вправду верю. Позвольте тем не менее кое о чем вас спросить. Неужели вы, по вашему собственному признанию, большой поклонник моих книг и один из их прилежных читателей, — неужели вы ни разу не задались вопросом: что же такое со мной стряслось?

— Простите, не понял.

— Послушайте, Джон. Верно, я никогда не был писателем общительным, что называется, тусовщиком. Тем не менее я был весьма заметной фигурой, у всех на виду. Я получал литературные премии — ту же Букеровскую за "У ног призраков". Одно время даже стали поговаривать о Нобелевской. Не то чтобы я принимал эти разговоры всерьез. Во всяком случае, затворником я не был: меня приглашали на литературные вечера, я никогда не отказывался дать интервью, если хорошо просили. Так неужто за эти четыре года вы ни разу не подумали: а куда вдруг подевался старина такой-то?

— Не уверен, что смогу ответить на ваш вопрос. Читаю я много, это правда, но любителем изящной словесности меня не назовешь. Я хочу сказать, что никогда специально не следил ни за чьей писательской судьбой, даже если писатель мне нравился. Может, подобные мысли иной раз и приходили на ум; наверное, я в конце концов решил, что вы работаете над объемистым романом, который требует больше времени, чем обычно. Но на самом деле я об этом просто не думал. А сейчас, задним числом, пытаюсь как-то разумно объяснить свое поведение. Все это меня совсем не занимало.

— Что ж, пожалуй, я рад это слышать. Пожалуй что так. И правда: если человек, даже такой знаменитый, как я в те времена, вдруг выбывает из общественной жизни, память о нем вскоре стирается, словно его и не было никогда. Это жестоко. Но с другой стороны, нельзя отрицать, что я сам хотел, чтобы все обернулось именно так, поэтому мне не на что жаловаться.

И все-таки это жестоко.

Тем не менее à nos oignions[1], как говорят французы. На чем бишь я остановился? На ланкийской больничной койке, если не ошибаюсь. Так

1. Ближе к делу (*франц.*). (*Здесь и далее – прим. перев.*)

вот, когда теряешь оба глаза, единственное утешение состоит, конечно же, в том, что тебе уже никогда не увидеть, чем ты без них стал. Это немного напоминает старую шутку про Эйфелеву башню. Когда ее воздвигли, кто-то, полагаю один из братьев Гонкур, заметил, что очень любит смотреть на Париж с вершины Эйфелевой башни, поскольку это самая выгодная точка обзора: там он избавлен от созерцания этого гнусного архитектурного опуса. Слава богу, я был избавлен от созерцания собственной незрячести. Правда, пальцы мои остались при мне, их я не потерял, так что мог вволю ощупывать и свое лицо, исполосованное вдоль и поперек шрамами, и эти "пузыри", как вы их очень выразительно назвали, и две эти парные дырки, две пустые глазницы. После той аварии я твердо решил: не буду никогда и никого больше травмировать своей физиономией. Какое-то время я даже подумывал о том, чтобы вообще остаться жить в Шри-Ланке. Как прокаженный. Но это, понимаете ли, оказалось куда сложнее, чем вернуться на родину. Сразу возникли вопросы о кредитных карточках, о банковских счетах, о возможности списывать со счетов стоимость покупаемых товаров и прочей ерунде.

— Могу себе представить.

— И потому около года спустя я тихой сапой приполз назад в Англию. Причем дальним, окольным морским путем; прибыл глухой зимой, так что моя закутанная и забинтованная фигура выглядела не слишком нелепо. Поселился здесь, в котсуолдской глуши. Этот дом я купил несколько лет назад, чтобы было где уединиться в выходные дни. Выбрал его потому, что он стоит на отшибе, хотя тогда и не подозревал, как пригодится мне эта его укромность. Приехал я, стало быть, сюда и залег, как в берлоге. Ни газет. Ни радио. Ни телевизора. Ничего. Мир мог провалиться в тартарары — мне было наплевать.

— И вы ни разу не вышли из дому?

— А вы бы на моем месте вышли? Понравилось бы *вам*, проходя мимо ребенка, слышать, как он визжит от ужаса? Нет, тут я подвираю. Дети не визжат. Эти маленькие создания более стойки, чем принято думать. Они дергают мать за подол и кричат: "Мама, мамочка, посмотри на этого чудно́го дядю! Ты только погляди, у дяди нет лица!" А смущенные таким поведением матери пытаются утихомирить своих чад. *Как правило,* пытаются. Я же все это слышу.

— А вы никогда не думали о пластической операции?

— Не думал ли я о пластической операции? Джон, дорогой, то, что вы перед собой видите, и есть результат пластической операции. Все: вот это, и это, и то, даже это — взгляните-ка, подергайте сами, ну же, дергайте, — все это получилось *потом*, а не *до операции*. Возможно, моя физиономия и напоминает картинку-головоломку, но на самом деле в ней не хватает только двух элементов.

— И вы говорите, что все это время просидели здесь, в четырех стенах?

— Нет, не совсем: раньше я порою выходил из дому. Вечерами. Правда, в те времена у меня был друг. Чарльз. Он преподавал в Оксфорде. Точнее, раньше преподавал в Оксфорде. Он жил в Чиппинг-Кэмпдене. Не знаю, известно вам это или нет, но так называется городишко милях в тридцати отсюда.

— Я прекрасно знаю Чиппинг-Кэмпден.

— Словом, мой друг Чарльз жил в Чиппинг-Кэмпдене и раз, иногда два раза в неделю наезжал сюда поужинать вместе со мной. Потом, как

стемнеет, он выводил меня прогуляться. Но только когда стемнеет. Вот по этой причине я всегда с нетерпением жду конца лета.

— По какой, простите, причине?

— Видите ли, зимой смеркается когда? Уже к четырем дня, верно? А летом нам приходилось ждать самое раннее до девяти-десяти вечера, и даже в этот поздний час мы вполне могли натолкнуться на других любителей свежего воздуха. А ведь в благоуханный летний вечер у меня нет и быть не может благовидного предлога заматывать свою физиономию. Уверяю вас, Джон, самые черные минуты моей теперешней жизни приходятся на жаркие летние ночи, в которые я выхожу на прогулку. Встречные могут ни словом не обмолвиться на мой счет, но я же все слышу. Слышу, как в их беседе наступает вдруг заминка, потом, охваченные страхом, они вообще замолкают и возобновляют разговор лишь спустя некоторое время, полагая, что я их уже не слышу, но я, поверьте, отлично слышу их все равно. Они ведь всякий раз не выдерживают и возвращаются к беседе чуточку раньше, чем нужно. Представьте себе, я даже слышал, когда притормаживали машины, специально притормаживали — по-видимому, для того, чтобы дать возможность пассажирам всласть на меня поглазеть. А собаки! Некоторые прямо-таки облаивают меня.

— Послушайте — вы можете, конечно, мне не верить, но, честное слово, все это не так уж и страшно. Меня не покидает ощущение, что вы преуве...

— Уж я-то знаю, как это страшно.

— А вам не приходило в голову самому завести собаку? Такую... Как же они называются?.. А, собаку-поводыря. Обычно для этого используют лабрадоров.

— Терпеть не могу этих мерзких слюнявых тварей. Всю жизнь не переносил. Ненавижу собачий лай. Их гавканье мне очень напоминает кашель старого, выжившего из ума астматика, который заходится так, что его, того и гляди, вывернет наизнанку. И вдобавок собаки работают на полицию.

— Что-что?

— А вот о полицейском коте вам слышать не доводилось, верно?

— Ха! Пожалуй что нет.

— Я, в сущности, кошатник. Когда-то и у меня был кот, сиамец. Теперь уж, правда, не держу. От моей физиономии даже у кота поджилки затрясутся. Но вернемся к Чарльзу. В прошлом году бедняга возьми да и помри. И остался я один-одинешенек. Никого, кроме безграмотной служанки, которая готовит мне еду и поддерживает относительную чистоту. По крайней мере, я так полагал. Пока вы не проговорились, что здесь все заросло грязью.

— Послушайте, вы уж меня извините, но тут вы несколько несправедливы и ко мне, и к вашей служанке. Я ведь не говорил, что дом, вернее, что эта комната грязная. Я только сказал, что здесь явно несколько лет не было ремонта. Мне, во всяком случае, она нравится и в этом виде.

— Нравится настолько, что вы готовы переехать сюда и помочь мне написать книгу?

— Ну, вообще-то я еще не решил. А в чем это будет выражаться?

— Разумеется, вам придется жить здесь. Семь дней в неделю, если вы того захотите. Или пять, если вы предпочитаете на два дня из семи возвращаться в Лондон. Кстати, эти два дня вовсе не обязательно должны

приходиться на субботу и воскресенье. Вы же, безусловно, сами понимаете, что выходных для меня не существует.

— Я имею в виду характер работы. Вы ведь обмолвились, что хотели бы "позаимствовать" у меня мои глаза.

— Да. Я намерен написать... за отсутствием более точного слова придется, видимо, обозначить жанр как автобиографию. Во всяком случае, что бы она собой ни представляла, книга эта станет моим последним произведением. Если угодно, моим завещанием. А от вас или от кого-то другого мне потребуется одно: в буквальном, физическом смысле *написать* за меня эту чертову книгу. Да, понимаю, я вам кажусь просто сварливым старым хрычом. Именно таким я и слыл в кругах, которые принято в насмешку называть "литературный мир Лондона". Однако не такое уж я ископаемое. К примеру, в кабинете у меня — дверь справа от вас — стоит... если не ошибаюсь, это называется "процессор". Я купил его всего за пару недель до отлета в Шри-Ланку.

— В самом деле? А я-то решил, что вы литератор старого закала, водите перышком по бумаге.

— Выходит, не совсем, старина, не совсем. И многие даже знали, что я — хотите верьте, хотите нет — работаю на пишущей машинке. Однако, признаюсь, мне всегда казалось, что на компьютере сначала пишешь, а потом думаешь, но не наоборот.

— Так зачем же вы его купили?

— Можно сказать, по предписанию врача. У меня начались проблемы со спиной. Или я перетрудил мышцу одного из пальцев, уж не помню. Короче, доктор посоветовал мне перейти на компьютер. К сожалению, до катастрофы я не успел освоить его как следует.

— Боюсь, придется вас разочаровать: эта модель уже давно не производится.

— Что?!

— Она уже считается, наверное, допотопным старьем.

— Что за ерунда! Ей же всего четыре года.

— *Всего* четыре?! Вы, очевидно, не знаете, что компьютерные технологии развиваются невероятно быстро и новая модель устаревает уже в тот день, когда вы ее купили.

— Не может быть! Очень своеобразное производство.

— Да уж, смею вас уверить.

— Хорошо. Вам лучше знать. Это только лишний раз подтверждает, что время для меня остановилось. Но ничего. Я сделаю заказ, и мне доставят самую последнюю модель. Однако есть дело поважнее, чем написание книги. Это подготовка к работе.

— Подготовка?

— Скажите, Джон, обращали вы когда-нибудь внимание на то, как ребенок — я имею в виду, младенец — указывает на что-то пальчиком?

— Пожалуй, нет.

— Ага, видите? Но если вы в самом деле хотите работать со мной, именно такого рода наблюдательность мне от вас и потребуется. Короче, главное различие в этом плане между взрослым и ребенком состоит в том, что взрослый сначала замечает интересующий его предмет и только потом указывает на него пальцем, с тем чтобы другие — друзья, собеседники и прочие — смогли разделить этот его интерес. Верно?

— Верно.

— Ну а у ребенка все происходит наоборот. Он практически без разбора тычет пальцем во все, что его окружает. А уж потом, *и только потом* смотрит, во что это он такое ткнул. Для младенца весь мир — источник бесконечных открытий, и потому малыш неизменно и неизбежно обнаруживает в поле своего зрения что-то интересное. Во всяком случае, интересное для него самого.

— Вы, безусловно, правы, хотя я, видимо, никогда этого не замечал.

— Из этого я заключаю, что своих детей у вас нет?

— Гм, нет. Я не женат.

— Хорошо. Я имею в виду, хорошо для меня. Если вы все же решитесь взяться за эту работу.

— Но вы так и не растолковали, что надо делать.

— Не растолковал?

— Или не указали пальцем.

— Я и впрямь напоминаю того ребенка, Джон. Я же не могу ткнуть пальцем во что-то конкретное. Я могу лишь ткнуть куда попало, а потом отправить вас — я говорю "вас" условно, для простоты, — отправить *вас* выяснить, куда же именно я ткнул. Выяснить и потом сообщить мне.

— Да, я вас понял. Вы хотите направлять меня в те места, которые вы знавали в разные периоды жизни? В любимые с детства уголки и тому подобное?

— Ну да, возможно. Вообще говоря, совершенно верно.

— Но?

— Что "но"?

— Вы так это произнесли, будто собирались что-то добавить.

— Верно, собирался. Вам необходимо понять одну вещь, Джон. Мне совершенно не интересно писать стандартную автобиографию. Не сомневаюсь, этот жанр вам хорошо знаком. "Родился я..." — и пошло-поехало. В идеале моя книга представляется мне подведением итогов, summa summarum[1] всех моих размышлений, идей, увлечений различными материями. Она должна стать, если угодно, автобиографией моей души, моей духовной жизни. Как минимум в той же мере, что и моей физической жизни. Терпеть не могу автобиографий, которые предлагают читателю лишь, если так можно выразиться, протокол земного существования. Протокол и не более, понимаете? Вроде того, который ведут на заседании какого-нибудь совета.

— Да-да, я понял.

— Ох, простите меня, Джон. Я так привык, что меня не понимают.

— Ничего, ничего. Но позвольте спросить, заготовлено ли у вас для нее название?

— Только рабочее, предварительное: "Правда и последствия".

— О, это удачно, мне нравится. Очень, очень нравится.

— Вот как? Я-то сам в нем еще не уверен.

— Да? Почему же?

— Несколько претенциозно, на мой взгляд.

— Я бы не сказал. Вовсе даже не претенциозно. По-моему, вам стоит его сохранить.

— Какое-то время я даже подумывал назвать ее для смеха "Смерть читателя"[2], — полагаю, вы поняли, что именно здесь обыгрывается? — но

1. Конечным итогом (*лат.*).
2. Обыгрывается название работы французского критика Ролана Барта (1915—1980) "Смерть автора".

это заглавие нравилось мне еще меньше. Ладно, посмотрим. Короче, как вам мое предложение, Джон? По душе ли вам перспектива поработать вместе со мной над этой новой книгой?

— Ну, я...

— Не стану делать вид, будто со мной очень легко ладить. Но вы, надо думать, и сами об этом догадались?

Ну-с? Да или нет? Или, может, вам нужно время на размышление?

— Гм, мы ведь, собственно говоря, не обсудили...

— Слушаю вас.

— Ну, денежный вопрос.

— Материальное вознаграждение, так я понимаю? Вы совершенно правы, еще не обсудили. Что ж, Джон, скажу вам прямо, я человек богатый. Не то чтобы, как теперь выражаются, крутой богач, но достаточно состоятельный и могу не волноваться по разным житейским поводам, связанным с деньгами. Этот вопрос мы обсудим подробно, как только вы скажете "да", но если предложить первое, что приходит мне в голову — вернее, в то, что от нее осталось, — то я готов... готов платить вам, скажем, три тысячи в месяц. Устраивает вас эта сумма?

— По-моему, очень щедрая плата.

— Тогда на том и сойдемся: три тысячи фунтов в месяц. Плюс, разумеется, стол и дом на весь необходимый срок работы. Если мы навалимся как следует, то года должно хватить. Еще вам, естественно, причитается некий скромный процент от всего того дохода, что принесет мне сама книга. То есть от гонорара, от переводов на другие языки, от продажи дополнительных прав, от публикаций в периодике, распродаж в клубах книголюбов и прочего. Обыкновенно я получаю от своих книг совсем неплохие деньги.

— В таком случае — да. Согласен.

— Прекрасно. Я очень рад, Джон. А вы теперь зовите меня Полом. Все равно же к этому придем, так почему сразу не отказаться от формальностей?

— Очень хорошо... Пол.

— И еще одна вещь. Не бог весть какая важная, но я хочу, чтобы вы хорошо представляли себе, во что ввязываетесь.

— Да?

— Я отнюдь не собираюсь и даже не желаю превращать вас в свою няньку. Моя экономка — ее, кстати, зовут миссис Килбрайд. Она, бедняжка, из Глазго. Словом, миссис Килбрайд убирает дом и готовит мне еду, а когда у нее выходной, я кое-как организую себе поесть. Так что об этом можете не беспокоиться.

— Вообще-то я даже люблю готовить. И готовлю неплохо. Если вы не против, время от времени я охотно стряпал бы нам с вами ужин. Просто при моем холостяцком житье-бытье у меня, честно говоря, почти не бывает поводов проявить свое умение.

— Вот как. Ну что ж, перспектива, надо признать, очень заманчивая. Миссис Килбрайд, бедняга, по-моему, старается изо всех сил, но, увы, ее кулинарный репертуар удручающе скуден. Впрочем, вы, естественно, будете заниматься стряпней, лишь когда вам самому захочется. Днем-то я вас загружу работой полностью.

— Готовка для меня не работа.

— Тем лучше. Но я начал говорить о другом: есть одно-два дела, чисто домашних, по которым мне придется обращаться к вам. Не пугайтесь. Ничего особо мудреного.

— Не предвижу тут никаких трудностей.

— К примеру, я по-прежнему люблю пройтись вечерком, а после смерти Чарльза вынужден был, к немалой своей досаде, настолько сократить эти прогулки, что мне чудится, будто я сижу под домашним арестом. Надеюсь, вы не против занять место Чарльза?

— Конечно нет. Уверяю вас, я и сам люблю пройтись.

— Ничего трудного в этом нет. Я имею в виду, в прогуливании слепого. Просто берете меня мягко под руку и даете мне знать, если мы подходим к краю тротуара, если перед нами ступеньки вверх или вниз, — словом, в любом случае, когда передо мной возникает какая-то преграда.

— Угу.

— А второе дело... Оно несколько унизительного свойства...

Я боюсь темноты, Джон. Жутко боюсь темноты.

— Темноты боитесь?

— Я знаю, знаю. Слепцу, мол, глупо бояться темноты. Но что поделаешь. Я всегда страдал клаустрофобией. *Я и во Вселенной боюсь замкнутого пространства.*

— Ничего себе! Действительно нешуточная клаустрофобия.

— Тут не до шуток.

— Извините. Я не хотел...

— Даже, как бы это выразиться, на неэкзистенциальном уровне моя клаустрофобия задавала мне всевозможные задачки. К примеру, я никогда не мог ездить в метро, а лифты — ну, лифты всегда были для меня полным кошмаром. Порой ведь от них просто никуда не денешься, верно? Скажем, в Нью-Йорке. Но представьте, даже в Нью-Йорке я, помнится, как-то поднялся к приятелю на двенадцатый этаж пешком, потому что лифт — они его там зовут подъемником — показался мне ни дать ни взять поставленным на попа гробом. В гостиницах мне всегда приходилось просить номер на нижних этажах, и на новом месте, прежде чем лечь в незнакомую постель, я всегда немного раздвигал шторы, чтобы, не дай бог, не проснуться в полной тьме.

— И ничто не изменилось после того, как вы лишились зрения?

— Все только усугубилось. Главное, что от вас требуется, Джон, — это вести себя здесь так, будто я — *зрячий.* Это важнее всего прочего. Свет следует включать ровно в то же время, когда его включают в обычном доме. Даже если, кроме меня, здесь никого нет, свет *должен быть включен.* Мне невыносима самая мысль о том, что я сижу один в темноте. Вечером, входя в комнату, я непременно включаю свет, и вы должны делать то же самое, понятно?

— Да, вполне.

— Особенно это относится к ванной комнате.

— К ванной?

— Да, к ванной. Вынужден просить вас — это еще одна маленькая повседневная обязанность, но никуда не денешься, — вынужден просить вас следить за тем, чтобы в ванной горел свет. Надеюсь, вы не возражаете?

— Ничуть, но...

— Дело в том, что у меня есть одна привычка. Я люблю петь, лежа в ванне. Правда-правда. И смею думать, я вас тут немало удивлю, потому что пою я популярные песни. Не нынешнюю попсу, конечно, боже сохрани, а... гм... песенки давно прошедших лет: шлягеры Джерома Керна, Коула Портера, Роджерса и Хаммерстайна и прочее в том же роде. У меня в голове накопилась огромная коллекция этих песен. Вот здесь, в моей памяти, они целы и невредимы. Право, мне претит мысль о том, чтобы намыливаться в ванне, мурлыча "Ты лучше всех", "Щека к щеке" или "Рэгтайм-бэнд Александера" *в темноте.* В кромешной тьме, понимаете? Это было бы невыносимо.

— Буду следить, чтобы свет горел.

— И чтобы дверь была приоткрыта, хорошо? Чтобы всегда была приоткрыта.

— Да, и за этим тоже.

— Возможно, поначалу вам будет немного муторно оттого, что дверь в ванную приоткрыта, но тут, боюсь, ничего не поделаешь. В ванной, конечно, есть окошко, но узенькое, и расположено оно очень высоко, во всяком случае, мне до него не дотянуться; хотя, если даже закрыть дверь, ничего страшного вроде как случиться не может, ручка на двери там самая обычная. И все равно на те несколько секунд, что я буду шарить в поисках ручки, меня охватит панический страх, а с ним я уже хорошо знаком и не хотел бы переживать его вновь. Я понимаю, все это производит самое жалкое впечатление, но такой уж я человек. Стало быть, вы проследите, чтобы дверь всегда была приоткрыта, хорошо?

— Обещаю. Вы никогда не останетесь один в темноте.

— Прекрасно, прекрасно. Тогда давайте сменим тему. Пора перейти к практическим вопросам. Когда вы смогли бы начать?

— Полагаю, почти сразу.

— В понедельник?

— В понедельник?.. Постойте. Сегодня суббота. Да. В самом деле, почему бы и нет? Впрочем, нет, погодите. А нельзя ли начать во вторник? Или даже в среду? Давайте в среду, а?

— Конечно, если вам...

— Понимаете, сейчас выходные. А мне надо будет сначала утрясти кое-какие дела. Сделать это можно только в будни.

— Среда меня вполне устраивает.

— Собственно, если бы я сегодня днем уехал в Лондон и... да, завтра бы собрал вещи, а в понедельник, ну и, скорее всего, во вторник утром завершил все дела, то я смог бы вернуться сюда во вторник вечером. Как вам такой план?

— По-моему, замечательно. Некоторая отсрочка может даже обернуться благом для меня. Я успею заказать новый компьютер. А не могли бы вы, как знаток в этой области, надоумить меня, где и что именно нужно заказывать? Должен признаться, я понятия не имею, с чего начать.

— Почему бы не предоставить все это мне... Пол? Если, конечно, хотите. Дайте мне еще одни сутки — я куплю в Лондоне новый компьютер и привезу его с собой на машине, скажем, в среду вечером. А потом мы с вами рассчитаемся.

— Ну, это действительно большая любезность с вашей стороны. Но только, пожалуйста, если не возражаете, не позже среды. Мне не терпится начать работу. Тем более что я нашел себе наконец помощника.

— В среду непременно. Обещаю.

— Чудесно. Ну-с, Джон, может, теперь-то уж выпьете стаканчик? За наше сотрудничество.

— Давайте.

— Если вы готовы обслужить нас обоих.

— Само собой.

— Бутылки на серванте позади вас. Повторяю, там только виски. Зато хорошее.

— Виски — тоже прекрасно. Вы как любите?

— Неразбавленное, пожалуйста. И не спрашивайте сколько, лейте смелей.

— Должен сказать, Пол, меня восхищает ваша способность... смеяться над собой. Вернее, умение шутить над собственным затруднительным положением. Вы явно не потеряли чувства юмора.

— *Не потерял* чувства юмора? Да не смешите меня! Ведь только потеряв зрение, я по-настоящему приобрел чувство юмора.

— Не совсем вас понимаю.

— Я довольно быстро усвоил, друг мой, что слепец обязан иметь легкий нрав. Обязан, понимаете? Мне же *противно* иметь легкий нрав. Как вы можете догадаться, мне это никогда не давалось легко и естественно. Но если я намерен выжить в этом мире, мне придется играть эту роль. Видите ли, поначалу слепота вызывает у людей интерес, любопытство, прямо-таки завораживает их, но вскоре ее очарование им наскучивает. Ведь слепота страшна. Она наводит жуть. А что хуже всего, она пожирает чудовищно много времени. "Пожалуйста, сделайте для меня вот это". "Принесите мне, пожалуйста, то". "Будьте так любезны, откройте эту дверь или закройте ту". Слепые тяжелым бременем висят на зрячих, и неизбежно наступает минута, когда нам дают почувствовать, и еще как дают, до чего мы тяжкое бремя. К слову сказать, я надеюсь, то, что я говорю, не побуждает вас переменить свое решение?

— На мой счет будьте спокойны.

— Слепые быстро обнаруживают, что никогда, *ни при каких обстоятельствах* не должны хныкать. Это новое для себя слово — "хныкать" — слепец начинает вдруг слышать очень часто. Слышать и бояться его. "Извини, но я потерял зрение". "Ох, да брось плакаться!" "Ты просто не понимаешь, у меня нет глаз". "Ах, ради бога, перестань хныкать!"

— Ну-ну, только не говорите, что люди бросают подобное прямо вам в... вам в...

— Мне в лицо, Джон? Если вы хотите сказать "вам в лицо", так и говорите. Возможно, оно не блещет красотой, но все же какое-никакое лицо у меня есть. А на ваш вопрос отвечаю: нет. Не буквально эти слова. Но если не научишься относиться... переносить свою слепоту спокойно...

— Вот, пожалуйста.

— Простите?

— Ваше виски.

— А, спасибо. Но позвольте вам заметить, Джон: всякий раз нужно первым долгом взять мою руку и затем вложить в нее стакан. В противном случае я, изволите видеть, никакою силой не узнаю, где именно он находится.

— Ну конечно. Простите.

— Еще научитесь. Стало быть, я говорил о том, что если не относиться к своей беде так, словно это не более чем незначительный, хотя и причиняющий неудобства дефект, то физическая и моральная поддерж-

ка окружающих будет резко и безудержно сокращаться. Для слепца чувство юмора столь же жизненно необходимо, как и белая трость.

— Ясно.

— Но хватит о мрачном. Я хочу, чтобы вы поняли, Джон, как искренне я радуюсь тому, что мы будем работать вместе. Ей-богу, я очень, очень рад. Вот. Выпьем за "Правду и последствия".

— За "Правду и последствия".

— Ваше здоровье.

— Ваше здоровье.

***

Жребий брошен. И каковы же мои ощущения? Тревожные, весьма тревожные. Если бы не моя слепота, я ведь не потерпел бы, чтобы в моем доме жил совершенно посторонний человек. Я всегда не любил гостей, которые норовят остаться на ночлег. Если было возможно, даже Чарльзу не предлагал переночевать. Это не в моих правилах, и все тут. Однако слепота изменила очень многое, в том числе и мои правила. Во всяком случае, я вполне отчетливо уловил нотку почтения, и это хороший знак. Личность несколько бесцветная, по крайней мере при первом знакомстве, но это ничего, он возможнонемногооттает, когда мы узнаем друг друга поближе. Раз неизбежно, что он будет жить здесь, почтение для начала не так уж и плохо. Малый к тому же не слишком глуп, что тоже хорошо. Нет, вобщемицелом, мне кажется, я сделал удачный выбор. Бог свидетель, могло бы быть куда хуже.

***

— А, Джон. Вы, стало быть, распаковываете чемоданы?

— Да, и большое вам спасибо: очень славная комната. Я уверен, мне в ней будет уютно.

— Надеюсь. И если вам что-нибудь понадобится, сразу говорите.

— Ладно. Гм, я сяду сюда, хорошо? Напротив вас?

— Насколько я помню, другого сидячего места здесь и нет. Удалось вам уладить свои дела в Лондоне?

— Угу. А завтра я подключу компьютер. Это "макинтош". У меня у самого такой же. Годится, надеюсь?

— Я уже вам говорил, я ничего в этих машинах не смыслю. Годится все, с чем вам легко и удобно работать.

— Просто сейчас существуют два основных типа компьютеров — "макинтоши" и "IBM-совместимые персональные компьютеры". "Песюки" сейчас побеждают; я бы даже сказал, уже победили, но я принадлежу к все убывающему отряду приверженцев "макинтоша".

— Раз уж вы привыкли к "биг-Маку", его, стало быть, и надо брать. Не пойму, чего это миссис Килбрайд замешкалась.

— Спускаясь вниз, я слышал, как она возится на кухне.

— Хорошо, но она ведь отлично знает: я люблю, чтобы ужин подавали ровно в семь тридцать. А сейчас сколько?

— Почти без двадцати.

— Н-да. Полагаю, сегодня бедняжка усердствует сверх меры исключительно ради вас. Кстати, Джон, еду она подает на стол прямо в тарелках. Так оно проще. Не возражаете?

— Конечно нет.

— Ага, если слух меня не обманывает — только этого мне и не хватало, — вот и она. Миссис Килбрайд, добрая моя миссис Килбрайд, мы с Джоном уже теряемся в догадках, куда вы запропали.

— Так ведь сами посудите, сэр, и вы тоже, мистер Райдер, я, конечно, извиняюсь, но я ж привыкла готовить-то на одного, вот и пришлось мне все, что у меня налажено было, заново обмозговать, вас же теперь как-никак двое.

— И какой же кулинарный bonne bouche[1] вы нам сварганили сегодня?

— Осторожней, глядите не трожьте тарелку-то, она же страсть какая горячая. Вечер сегодня вроде как особый, вот я и спекла вам ваше любимое. Запеканку с мясом да с почками.

— Миссис Килбрайд, вы же отлично знаете: я люблю все, что вы готовите.

— Вот и вам, мистер Райдер. И не волнуйтесь. Я ж понимаю, сэр Пол просто балагурит. А то я не знаю — за моей спиной он про мою стряпню ведь совсем другое поет. А куда ж ему деваться-то; нравится — не нравится, а съесть все одно придется.

— Но сэр Пол вообще ничего не говорил.

— Говорил, говорил. Мы уж с ним, поди, пуд соли съели. Правда же?

— Да, да. Если уж вам непременно надо так выразиться. И сделайте одолжение, не толкайте меня локтем под ребро. Вы же знаете, я этого не люблю. Ужин подан нам обоим?

— Все как есть на столе.

— Прекрасно. Ну-с, Джон позовет вас, когда мы закончим трапезу.

— Глядите, мистер Райдер, не позволяйте ему застращать вас вусмерть. Не то от него совсем спасу не будет.

— Цыц, кухарка! Марш отсюда!

Где-то тут должна быть бутылка вина, Джон. И штопор. Если только старая карга про них не забыла.

— Да там всё, там! Вон они!

— Я думал, вы ушли.

— Уже пошла.

— Прекрасно!

Ну, Джон, сделайте милость, откройте бутылку.

— Хорошо.

— Надо полагать, она *все-таки ушла*?

— Да.

— Вы знаете, я ведь ее никогда не видел.

— Кого — миссис Килбрайд?

— Понимаете, она начала мне прислуживать только после моего возвращения из Шри-Ланки. Может, вас не затруднит описать ее мне?

— Так ведь ваш друг Чарльз наверняка ее вам описывал?

— Разумеется, хотя было это уже несколько лет тому назад. Главное же в том, Джон, что завтра мы приступаем к работе, завтра я намерен начать пользоваться вашими глазами, и сегодня вечером вам было бы весьма невредно попрактиковаться. Так, знаете ли, между прочим. Не торопитесь.

— Ну что ж... Кстати, Пол, я вам бокал налил. Так, с чего же начать?.. Ей уже под шестьдесят, она прекрасно сохранилась, даже на удивление стройна. Я говорю "на удивление", потому что по голосу любой непре-

1. Здесь: изыск (*франц.*).

менно решит, что она толстуха. Ну, может быть, не совсем толстуха, но голос у нее этакой пампушечки, с материнскими нотками.

— Э, Джон, пожалуйста, оставьте. Вам не кажется, что в данных обстоятельствах несколько дико описывать ее голос — единственное в этой женщине, с чем я прекрасно знаком?

— Я просто хотел сказать, что ее физический облик совсем не соответствует ее голосу. Как бы то ни было, волосы у нее, подозреваю, подкрашены, но очень незаметно, без всякого там дурацкого подсинивания и тому подобного. Не знаю, право, что еще сказать.

— Думайте, молодой человек, думайте. Неужто вы так уж перенапряглись?

— Хорошо. Гм, не знаю, известно вам или нет, да и вообще следует ли об этом говорить, но она часто подмигивает.

— Подмигивает? Что вы, собственно, имеете в виду?

— Только, пожалуйста, не выдайте ей, что я вам это сказал. Но когда речь шла о ее стряпне и вы притворялись, будто все, что она готовит, невероятно вкусно, она подмигивала мне, словно своему...

— А-а, теперь ясно. Да, мне об этом уже говорили. И меня это не волнует. В трагедии моей жизни она смело выбрала для себя характерную комическую роль. Не иначе как кто-то из моих идиотов-врачей посоветовал ей проявлять неизменную веселость и даже время от времени отпускать шуточки насчет моей слепоты. Для того, надо полагать, чтобы я не предавался слезливой жалости к себе. Как она была одета?

— Как одета? Сейчас вспомню. На ней был полиэтиленовый фартук, а по нему крупно напечатан рецепт приготовления гренков с сыром — думаю, это реклама соуса "Ли энд Перринс"; под фартуком легкий розовый джемпер, из ангоры или мохера, не знаю точно. Юбки за фартуком мне вообще не было видно. И как я уже сказал, она вовсе не такая полногрудая, как можно предположить по голосу. Впрочем, может, это мое высказывание отдает женоненавистничеством?

— Ну, насчет женоненавистничества я не знаю, но картину вы уж точно нарисовали не слишком аппетитную, а я как раз собрался приступить к еде. Кстати, надо упомянуть в этой связи еще об одной маленькой повседневной обязанности, про которую я позабыл. Их наберется не слишком много, обещаю вам.

— Я уже сказал вам, Пол, не предвижу тут никаких трудностей.

— Итак, если мы будем обедать и ужинать tête-à-tête[1], нужно научить вас принципу циферблата.

— Какому принципу?

— Сейчас объясню. Передо мной, как и перед вами, стоит тарелка с запеканкой, а к ней в качестве гарнира положен, рискну предположить, жареный картофель и брюссельская капуста. Или же зеленый горошек?

— Брюссельская капуста.

— Стало быть, все же капуста. Да, на миссис Килбрайд можно положиться. Итак, Джон, я знаю, *что* лежит у меня на тарелке, но точно не представляю *где*. Вот тут-то и приходит на помощь принцип циферблата. Мне придется просить вас...

— Постойте. Я, кажется, понял. А верно или нет, сейчас увидите. Так, около трех часов — запеканка. Около шести — брюссельская капуста.

1. Наедине (*франц.*).

Нет, полшестого. Девять часов — картошка. Ну что, уразумел я вашу систему?

— Молодец! Разве только одно "но": здесь нам великая точность ни к чему, стало быть, никаких получасов и четвертей часа. Не до подробностей, указывайте часы — вот главное.

— Ладно.

— А теперь — навались, чтоб за ушами трещало, как говаривает миссис Килбрайд своим голосом пышечки с материнскими нотками.

— Подать вам соль или перец?

— Нет, спасибо, не надо ни того, ни другого.

— Хлеба?

— Нет, спасибо.

— Ладно.

— И "ладно" тоже не надо. Извините. Просто это одно из пустых словечек, которые я терпеть не могу.

— Простите, я...

— Возможно, Джон, мои слова прозвучали очень грубо, но на самом деле я просто откровенно высказал свое мнение, а откровенность такого рода для товарищей по работе совершенно необходима. Лучше уж сразу расставить все точки над i, вы согласны? Вообще-то, если подумать, наверное, в том, что́ я делаю и как, вас тоже многое будет раздражать. В таких случаях говорите об этом прямо. В конечном итоге это сильно облегчит жизнь нам обоим.

— Кое-что, вообще говоря, меня царапнуло.

— Уже? Вот те на! Ха, очко в вашу пользу. Так, так, так.

Ну-с, и что же именно?

— Бедняга. Слово "бедняга".

— Бедняга? Теперь моя очередь теряться в догадках.

— Минуту назад, говоря о миссис Килбрайд, вы назвали ее "бедняжкой".

— Ну и что?

— А когда я в первый раз сюда приехал, вы назвали своего друга Чарльза "бедняга Чарльз".

— И дальше что?..

— Не уверен, что смогу объяснить, в чем тут дело.

— Все же попытайтесь.

— Понимаете, не перевариваю я эту манеру называть всех подряд "беднягами". Есть в ней что-то высокомерное.

Но вы же сами просили.

— Нет-нет, вы правы, что сказали об этом напрямик. Просто обычно я никогда... Неужели я действительно так выражаюсь?

— По совести говоря, не знаю. В конце концов я познакомился с вами всего лишь в прошлую... Какой же был день-то? Суббота? Может, вам это вовсе и не свойственно. Я и говорить бы не стал, если бы вы так настойчиво не требовали откровенности с моей стороны. Надеюсь, я вас не обидел?

— Нет. Нет, ничуть не обидели. Я только немножко опешил. Никогда за собой такого не замечал. Поэтому был слегка обескуражен. Будь у меня хоть одна бровь, я бы сейчас ее поднял.

— Простите меня, пожалуйста; не надо было об этом говорить.

— Чушь. Я сам вас просил, вот вы и сказали. Надеюсь, однако, что других "пунктиков", на которые вы хотели бы обратить мое внимание, пока не набралось?

— Нет, ни единого.

— Я сказал что-то забавное, Джон?

— Что?

— Вы улыбаетесь. Почему?

— Улыбаюсь? Вы что же, *слышите*, как я улыбаюсь?

— Держите ухо востро, Джон Райдер: я способен расслышать даже, как вы думаете.

Скажите же все-таки — почему вы улыбались?

— Только потому, что вы сделали один жест.

— Я сделал жест?

— Подняли вверх по два пальца. Обозначая кавычки. Когда вы говорили о "пунктиках". Почему-то мне показалось, что это не в вашем стиле.

— Жест или слово?

— Пожалуй, и то и другое.

— Чего только во мне теперь не найдешь такого, что вообще-то не в моем стиле.

— Угу. Кстати, я налил вам еще стаканчик.

— Что? А, спасибо. Нравится вам запеканка с мясом и почками?

— Да. Очень вкусная.

— Ничего, есть можно. Хотите потом выпить кофе?

— Да, хорошо бы.

— Тогда советую сейчас же предупредить об этом миссис Килбрайд. А то она имеет склонность канителиться. Просто крикните ей, и все.

— Я?

— А почему нет?

— Ну, не знаю. Это же мой первый ужин в вашем доме.

— Она ведь будет обслуживать вас так же, как и меня, правда?

— Ну... Раз вы так считаете... Миссис Килбрайд!

— Господи помилуй! Да, такой вопль не услышать невозможно, никакие отговорки не помогут.

— Я напугал вас? Извините. Мне понадобится время, чтобы приноровиться к разным ситуациям.

— Времени у вас будет уйма. Между прочим, Джон, попозже мы можем вместе пойти прогуляться. Если вы не против. Посмотрите здешние окрестности. Что скажете?

— Я как раз хотел предложить то же самое.

— Прекрасно. Значит, договорились.

— Которое тут ваше?

— Второе слева. Внушительного размера.

— Вы имеете в виду шубу?

— Она у меня уже много лет. Купил ее в Чикаго, задолго до того, как началась эта дурацкая мода на политкорректность, чтоб ее... Уверяю вас, Джон, если какая-нибудь активистка борьбы за права животных вздумает подойти ко мне, чтобы отчитать за то, что я ношу шубу, я всего лишь отверзну перед ней, так сказать, свои зеницы. Может, тогда она не-

сколько иначе будет смотреть на вещи. Спасибо. Просто направьте мою руку в рукав.

— Что же, вас в самом деле отчитывали защитники прав животных?

— Увы, нет. У меня еще ни разу не было случая сыграть тщательно подготовленную роль местного пугала. Шарф, пожалуйста. Он должен висеть на вешалке вместе с шубой.

— А, верно. Вот.

— Спасибо.

— Трости не надо?

— Моя трость — это вы. Ну-с, мы готовы?

— Я — да.

— Открывайте дверь.

Как я вам, Джон, уже говорил, водить слепого по улицам не составляет ни малейшего труда, особенно в нашей глуши. Просто возьмите меня под руку — нет, вот так... Хорошо... И либо словами, либо надавливая на мою руку, а для начала — и так и этак, давайте мне знать, как только передо мной возникает что-то для меня опасное. Когда, например, мы подходим к краю тротуара. Или же, наоборот, надо подняться с мостовой на тротуар.

— Надавливать? Вот так?

— Да, хорошо, только не так сильно. Знаете, будто вы мягко осаживаете лошадь. Вы ездите верхом?

— Нет.

— Плохо. Ну, тогда похоже на то, как ведешь партнершу в танце. Вы танцуете?

— Очень жаль, но опять же — нет.

— Ну, что поделаешь, тогда напрягите свое воображение. Да, но только, пожалуйста, не давите на руку, если ничего опасного для меня не предвидится. А то я могу сбиться с толку.

— Хорошо. В тот раз я надавил потому, что перед нами возникли три ступеньки. Вернее, лесенка вниз.

— Да-да, я с нею прекрасно знаком. Я уже стреляный слепой воробей, а потому нет большой необходимости сообщать мне о ступеньках на дорожке в моем собственном саду.

— Извините. Дело это, выходит, не такое простое, как кажется.

— Да нет, проще простого. И вы прекрасно справляетесь. Кстати, Джон, не удивляйтесь, если я употребляю выражения вроде "видеть" или "проявлять осмотрительность". Возможно, вам такой выбор слов представляется странным, но вы даже не догадываетесь, сколько времени слепец вынужден тратить на то, чтобы предвидеть и предусматривать разного рода опасности.

— Понимаю. Только, заметьте, я ведь ни словечка не произнес.

— А я слышал ваши мысли. Помните, что я вам тогда сказал?

— Я также помню предупреждение миссис Килбрайд: не позволять вам запугать меня.

— Вас тоже с хвоста не съешь. Так. Налево или направо? Пожалуй, направо. Спустимся прямо в деревню.

— К церкви?

— Правильно. Что сейчас за вечер? Вроде бы свежо. Небо в звездах.

— Верно. Прекрасная ночь. Сразу за деревенским выгоном тянутся поля...

— Я знаю.

— Я вот о чем: прямо над полями висит полная луна, окруженная желтым туманным ореолом. Почти таким, как бывает у жирного пятна.

— "Полная луна в желтом туманном ореоле". Это очень смахивает, Джон, на название какого-нибудь японского фильма.

— Японского фильма? Извините, не улавливаю, куда вы клоните. Я не самый большой любитель кино.

— Ничего. Просто фраза эта показалась мне чуточку изысканной. А изысканность, сказать по правде, всегда была моим péché mignion[1]. Только... Собственно, если подумать, я и сам вполне мог бы дать такое же описание. Кто знает? Кто знает, что может взбрести на ум? В другой раз, когда пойдем на прогулку, прихватите с собой записную книжку — будете заносить в нее все, что может пригодиться для книги. Поймите правильно, я отнюдь не считаю каждую собственную фразу бесценной жемчужиной, которую необходимо сохранить для будущих поколений. Но я уже говорил — неизвестно ведь, где и когда что-то стоящее может прийти в голову. Глупо было бы упустить какие-то мысли, не успев решить, пригодятся они в работе или нет.

— Значит, вдохновение все же существует? Осторожно. Мы сходим с тротуара и идем на ту сторону улицы.

— Спасибо. Вот что я скажу вам, Джон. Вдохновение как важный элемент творчества было дискредитировано. И вполне заслуженно. Тем не менее любой художник прекрасно знает, что оно все-таки существует. Случаются минуты, когда писатель что-то пишет просто потому, что не может этого не написать, и обычно эти самые пассажи не оставляют читателя равнодушным. Но, повторяю, мое отдающее самодовольством замечание насчет луны...

— Шагаем на бордюрный камень.

— То была ерунда, полная ерунда. Не думайте, пожалуйста, будто я отношусь к таким вещам серьезнее, чем они того заслуживают.

— По-моему, это поразительно интересно. Наблюдать, как к вам приходят разные мысли.

— Да ведь это даже и не мысль. Тем не менее, если вам не трудно, постарайтесь не забыть ее до нашего возвращения домой. Я дам вам записную книжку, и вы ее туда занесете. А теперь где мы? Я что-то отвлекся.

— Направляемся к церковному погосту. Слева от нас лужайка для игры в шары и большое белое здание клуба.

— А, верно, верно, деревенская лужайка для игры в шары. Если вы воскресным днем случайно окажетесь здесь, обязательно сходите полюбоваться на дам из местной женской команды — все в толстых шерстяных чулках и солидных белых туфлях на низком каблуке. Большие гладкие черные шары сталкиваются с сухим стуком, и звук этот действует успокаивающе на истерзанную нервную систему. Сами убедитесь.

— Что ж, можно и сходить.

— Так. Церковь прямо перед нами?

— Правильно.

— Можете определить время постройки?

— Романский период?

— Романский? Очень сомневаюсь. Впрочем, в архитектуре я ничего не смыслю. В такой поздний час погост обычно закрыт, поэтому пойдем-

1. Грешком (*франц.*).

те-ка лучше по главной деревенской улице. А вы тем временем ведите репортаж с места событий.

— Вы намерены не давать мне прохлаждаться, да?

— Для меня, Джон, есть кое-что поважнее, чем просто "прощупывать" вас.

— Бордюрный камень.

— Спасибо. Несмотря ни на что, я хочу жить. Все еще хочу жить, черт побери! Жить в мире, в реальном мире! И что бы там ни говорили о слепоте и глухоте, это отнюдь не синекура.

— О слепоте и глухоте?

— Помню... помню, еще до катастрофы — хотел бы я посмотреть на того, кто осмелился бы сейчас сказать подобное мне в лицо, — так вот, помню я один разговор на званом обеде о преимуществах — и о недостатках... о преимуществах и недостатках слепоты и глухоты. И знаете, все неизменно сходились на том, что глухие оказываются в наихудшем положении. Если выразиться точнее, им приходится *хуже.* И всегда слышишь одни и те же "бородатые" доводы. Глухие-де отрезаны от мира: ни разговора, ни музыки; им, бедным, недоступен Моцарт... Почему-то из композиторов называют одного только Моцарта... И отрезаны они, мол, от мира так, как слепым и не снилось. Чушь! Гнусный, чудовищный вздор! Ведь мир, Джон, мир наш *создан* для того, чтобы его видеть! *Видеть!* А все остальное, что есть в нем, все, даже Моцарт, второстепенно по сравнению с тем, что́ надо видеть. Теперь-то я это знаю.

— Не сомневаюсь, что вы правы.

— Тогда вы должны понять, как мне важно, чтобы вы описывали этот мир, причем описывали очень точно. По крайней мере, у нас, у слепых, есть перед глухими одно неоспоримое преимущество. Попробуйте-ка описать глухому концерт Моцарта для фортепиано.

— Н-да... только ведь он останется столь же глух к этому описанию, что и к фортепианному концерту...

— Ну, вы же понимаете, о чем я.

— Просто я думал, вы настолько хорошо знаете эту деревушку, что мне нет большого смысла...

— Нет смысла? Ну, судите сами. Предположим, я вышел бы гулять и глаза мои были бы еще при мне; я бы шел и поглядывал по сторонам, верно? Независимо от того, насколько хорошо я знаю эту деревушку. Я, Джон, человек наблюдательный, всегда этим отличался. И ничуть не утратил наблюдательности теперь, когда ничего не вижу.

— Вы правы. Так. Ладно. Сейчас, стало быть, мы прошли церковь и идем по дороге, которая, видимо, уведет нас прочь из деревни. Я не заметил ни единой таблички с названием и что́ это за улица, сказать не могу.

— Она называется Камберленд-роу. Но это не важно. Продолжайте.

— В данный момент идем вдоль погоста. В лунном свете он выглядит довольно страшненько, прямо-таки сюрреалистично; а кроме него, я пока что приметил только клуб Британского легиона и один-единственный магазин. По-моему, там размещаются одновременно и зеленная, и табачная лавка, и почта. В витрине висит множество открыток с объявлениями. Сейчас поглядим. Продаются новорожденные щенки. Силихем-терьеры, если вам интересно. Подержанный "лендровер". Любительский драмкружок дает спектакль "Свидетель обвинения". Уборщица предлагает свои услуги.

— Очень может быть, что это наша миссис Килбрайд. Она постоянно норовит подцепить новых клиентов.

— Имя не указано. Только номер телефона. Не могу прочесть без...

— А, не важно, не важно. Если это ее номер, он записан у меня дома. А если не ее, какая разница? Учитесь тщательнее отбирать информацию и подавать ее более лапидарно. Старайтесь четко выстраивать свои сообщения.

— Сейчас идем мимо кафе. Кафе-кондитерская миссис Эффингем. Написано правильно, без всяких там финтифлюшек и подделок под старину. Рядом, похоже, обувная мастерская. В витрине сапожная колодка и несколько пар женских туфель. Очень пыльные с виду. Давненько, видимо, они там стоят. Все — грубоватой работы уличные туфли на шнурках. И на этом торговый квартал, по-видимому, кончается. Нет-нет, я ошибся. Впереди, на нашей стороне улицы ярко освещенное здание... Подходим к краю тротуара... Возможно, пивная или гостиница.

— И то и другое сразу. Какие-то признаки жизни есть?

— Есть. У входа стоит небольшая группа людей. Должно быть, они только что там выпивали. Две пары... средних лет, точнее, уже почти пожилые. Хорошо одеты. Одна из женщин натягивает перчатки. Стоят прислонясь к двум припаркованным друг за другом машинам. Машины — "вольво" и, если не ошибаюсь, "бентли" — наполовину въехали на тротуар.

— И мы теперь подходим к ним, да?

— Да.

Слушайте, Пол, здесь есть приятная на вид дорожка... прямо перед нами, слева, идет узенькая тропинка... если хотите, можем свернуть на нее. Я подумал о том, что вы мне на днях рассказывали, помните? О самых тяжких минутах вашей жизни?

— А. Да нет, какого черта. Все равно рано или поздно это с нами произойдет, вернее, с вами произойдет, так что пускай уж происходит сегодня, прямо сейчас. А с другой стороны, может не произойти вообще. Такое ведь случается не каждый раз. Пускай полюбуются на мою физиономию. Зато мне, по крайней мере, не придется смотреть на их мерзкие хари.

— Ладно, раз вы сами того пожелали.

— Ну?

— Что?

— Была какая-нибудь реакция?

Пожалуйста, не стесняйтесь в выражениях. Я переживу.

— Да, реакция была.

— Ну и?..

— Никто ничего не произнес. Они все как воды в рот набрали. Но женщины наверняка видели вас. Это было ясно по их лицам. Затем одна из них толкнула мужа локтем.

Знаете, Пол, мне кажется, они все еще наблюдают за нами. Я прямо чувствую, как четыре пары глаз впиваются мне в затылок. Неужто вы не чувствуете?

— Суки безмозглые.

— Неприятно получилось.
— Мне, наверное, пора бы привыкнуть.

— Пойдем дальше, Пол? Или?..
— М-м-м?
— Дальше пройти хотите?
— А. Да, конечно. До конца дороги. Там, между прочим, и деревня кончается. Потом двинемся назад к дому. Но только, Джон, если вы не против, давайте пока обойдемся без сопроводительного текста. Немного погуляем молча.
— Ладно.
— Извините.

***

— Что? *Кто это?*
— О господи, простите великодушно. Я не знал, что вы...
— Ради бога, закройте дверь!

Вы закрыли дверь?
— Да, да. Дверь закрыта.
— Но только не плотно, помните?
— Нет, нет, не плотно. Я помню. Не волнуйтесь. Я оставил небольшую щелку. Слушайте, Пол, я правда очень огорчен своей промашкой. Не знаю даже, что тут и сказать. Дверь была открыта, и я подумал...
— Вообще-то я вас предупреждал, что всегда держу дверь в ванную открытой. Первым делом, в числе прочих важных вещей, сообщил вам именно об этом.
— Я знаю, но...
— Никаких "но". Я же объяснял вам, что причиной тому моя клаустрофобия. И не важно, лежу я в ванне или сижу на стульчаке. Это неприятно, я понимаю, но ведь я все растолковал.
— Я только хотел сказать, что в ванной было темно, и я подумал, что тут никого нет.

— Что вы сказали?
— Сказал, что в ванной было темно.
— Было темно? Но свет же включен. Конечно включен.
— Нет, Пол, выключен. Послушайте. Сейчас я дверь не открываю, так что не тревожьтесь понапрасну. Я только протягиваю руку и дергаю за шнур. Пожалуйста. Теперь горит. Включен, выключен, включен, выключен, включен...
— Да-да-да, все ясно.

Не понимаю. Я ведь это делаю совершенно автоматически. Входя в ванную, я *всегда* включаю свет.
— Может быть, на сей раз забыли.
— Не забываю никогда. Но, может быть, Джон, *вы* забыли?
— Я?
— Вы же заходили сюда чуть раньше, правда? Перед самым ужином?
— А, да. Заходил.
— Возможно, вы забыли выключить свет.

— Да, не исключено. Скорее всего, так оно и было. Тогда прошу прощения. Я ведь знаю, как болезненно вы к этому относитесь.

— Теперь уж, ясное дело, ничего не попишешь. Хотя, принимая во внимание мой... мой вид, беспорядок в моем туалете, может быть, и к лучшему, что свет не горел.

— Пусть так, но я-то...

— Да, понятно, вы уже извинялись. А разговор этот, знаете ли, *на редкость* неприятен. Вы топчетесь там, за дверью, я сижу тут со спущенными штанами. Если не возражаете, предлагаю закончить его немедленно. Дайте мне еще пять минут, и ванная будет в вашем распоряжении.

— Спасибо. Но, пожалуйста, ради меня не торопитесь.

— Не буду. Увидимся утром. Спокойной ночи, Джон.

— Спокойной ночи, Пол.

***

По зрелом размышлении я пришел к выводу, что в целом он мне нравится. Он небрежен, даже неряшлив, литературной жилки не имеет и вообще далек от совершенства. Но и то сказать: давая частное объявление в газету, едва ли можно рассчитывать на совершенство. Тем не менее я уверен, что он справится наилучшим образом. В той унизительной ситуации, когда я сидел на унитазе, он, в общем-то, вел себя прекрасно. Предзнаменования хорошие.

***

— Вы готовы, Джон?

— Да, все готово. Компьютер уже загрузился. А я создал новую директорию. И назвал ее "Правда".

— "Правда"?

— В смысле "Правда и последствия". Полное название слишком длинно.

— Понятно. "Правда", значит? Такое название ко многому обязывает. Но... что ж, оно и не плохо. Пусть будет "Правда".

— Дату ставить?

— Дату? А почему бы и нет? Пишите... постойте-ка... Пишите: "Весна 1999".

— "Весна 1999". Готово. Ну, и — с чего же мы начнем?

— Понимаете, Джон, в сущности, это будет книга о слепоте, как в буквальном, так и в переносном смысле слова, и я намерен начать ее с кое-каких разрозненных соображений на эту тему. Нечто вроде вступления.

— Угу.

— И ведь что странно. Слепота никогда не занимала меня, никогда не входила в число характерных для меня тем. Н-да, ничего не поделаешь, жизнь любит, видимо, выкидывать подобные коленца. Возьмет да и оглоушит тебя таким драматическим поворотом, к которому все, что с тобой прежде происходило, ничуть тебя не подготовило.

— М-м-м.

— Так или иначе, я намерен начать со своих размышлений не только о слепоте, но и об отсутствии глаз. Мне пришло в голову, что едва ли найдется более удачная отправная точка для книги, в которой хронология повествования не играет совершенно никакой роли. Кстати, Джон...

— Да?

— Вы записали ту мою удачную фразочку? Помните, я вас просил?..

— Какую удачную фразочку?

— Насчет луны и названия японского фильма.

— О господи, нет. Очевидно, не записал.

— Очевидно, не записали. Таким образом, я сейчас напоминаю вам о том, о чем вы должны были напомнить мне. Пожалуйста, возьмите ее на карандаш сейчас же и не забудьте захватить с собой блокнот, если мы вечером отправимся гулять.

— Непременно. Однако не такой уж я лопух. Сегодня утром, подключая компьютер, я подумал, что будет полезно создать файл под названием "Записки". И сейчас я вашу фразу туда внесу. Секундочку.

— Отличная мысль. Держите его под рукой — а вдруг что-то дельное подвернется, так сказать, en route[1]. Бывает, Джон, что у писателя возникают трудности, если так можно выразиться, с плавным движением речи. Это, знаете ли, совершенно то же самое, что трудности с движением наличности, только дело тут не в деньгах, а в словах. Не то чтобы писателю не хватало слов, то есть причина не в том, что он — *словесный банкрот*, просто слова приходят не так легко, как хотелось бы. И случается, что, заглянув в свои записи, даже если они сделаны давным-давно и собственные мысли успели позабыться, писатель испытывает новый прилив творческих сил. Уверяю вас, я знаю, о чем говорю. Знаю по опыту.

— Вот. Готово.

— Прекрасно. Теперь, Джон, слушайте внимательно. Я не собираюсь делать вид, будто наша с вами затея окажется для каждого из нас делом легким. Вовсе нет. Никогда прежде я своих произведений не диктовал. Можно сказать, я принадлежу к писателям, которым лучше всего сочиняется за роялем.

— За роялем?

— В метафорическом смысле, Джон, в метафорическом смысле.

— А-а.

— Я хочу сказать, что раньше всегда писал на машинке. Точно так же есть композиторы, которые сочиняют музыку исключительно сидя за роялем, — к примеру, таким был, сколько я помню, Стравинский, — потому что они убедились: стоит им только пробежаться пальцами по клавишам, и уже одно это движение будит какие-то мысли... И не просто мысли, а целые законченные предложения, которые потом почти не приходится править. Я имею в виду... разумеется, я вовсе не хочу сказать, что Стравинский печатал *предложения*; я ведь говорю о писателях, о писателях, *похожих* на Стравинского, о тех, кто, как я, привык сочинять за клавиатурой. Собственно, если подумать, существует... я имею в виду то, о чем я уже говорил, что пытался с таким трудом сформулировать... существует блестящий пример того, о чем я сейчас толкую. Ох, если бы я мог видеть это предложение, оно не вышло бы таким чудовищно сбивчивым и расплывчатым. И поэтому... именно поэтому... Ну все, точка! На чем я там остановился?

— Вы говорили, что всегда сочиняли за машинкой.

— Да. И потому теперь, когда у меня нет больше прямого доступа к клавиатуре и тем самым к буквам как к объектам, как к самостоятельным объектам — жестким, прочным, похожим на пуговицы предметам, которые я могу видеть, и не только видеть, но и ощущать, трогать, нажимать, — теперь, стало быть, мне понадобится время, чтобы приспособиться к новой реальности. Вам понятно?

1. Здесь: попутно (*франц.*).

— Да, вполне.

— Ситуация очень напоминает состояние курильщика, который бросил курить. Отсутствие никотина — это одна... полагаю, главная для него трудность; сам я никогда не бросал, так что судить не могу. Но ведь вдобавок отсутствует и сигарета — нет ее, той самой сигареты, которая служит ему, если угодно, опорой. Курильщик, Джон, курильщик без зажатой в пальцах сигареты — все равно что куртизанка без своих вульгарных перстней.

— А, верно. Очень остроумно.

— Правда? Может быть, стоит взять на заметку. Если только не...

— Хотите, чтобы я набрал?

— Нет, все-таки не надо. Боюсь, я где-то уже об этом писал. В какой-то книге. Не могу в данный момент припомнить, где именно и когда, но мне кажется... я уверен... Нет, не надо, оставим это! Оно того не стоит.

— Как скажете.

— Во всяком случае, когда я начну диктовать, — даже при том что у меня было время как следует продумать эту первую часть, — все равно она неизбежно выйдет совершенно сумбурной. Представьте себе, я очень часто обнаруживаю — как бы это сказать — запинки в потоке мыслей, и с этими запинками, пусть даже и временными, мне смириться будет очень трудно. Впрочем, поделать тут я ничего не могу, так что незачем и ныть. Тем не менее наилучший способ работы для нас, по-моему, такой: вы будете печатать все, что я говорю, включая мелкие поправки и уточнения, которые я буду делать попутно... А они, если на то пошло, отнюдь не всегда будут такими уж мелкими. Потом, когда мы завершим эту часть, я попытаюсь придать ей более приемлемый вид.

— Очень разумно.

— Но не воображайте, пожалуйста, что на том все и закончится. Я намерен затем снова прочесать текст, абзац за абзацем, до последней запятой. Надеюсь, вам понятно? Быть слепым педантом, стремящимся к совершенству, очень нелегко, но именно таковым я и вознамерился стать.

— Ну, Пол, раз уж вы так ставите вопрос...

— Да? Что такое?

— Послушайте, может быть, это вовсе и не относится к делу, но я заметил... и просто подумал...

— Будьте добры, произнесите наконец членораздельно то, что вы мямлите.

— Я подумал, вы захотите знать, что у вас на галстуке пятно.

— Что-что?

— Кофейное пятно. За завтраком вы капнули кофе на галстук.

— Неужели?! О господи, до чего я ненавижу пятна! Ненавижу! Хоть я и слепой, а их ненавижу! Вот те на!.. Ну что ж... придется, очевидно, галстук снять. Спасибо, что сказали.

— Я не был уверен, уместно ли...

— Про пятна я даже и упоминать не стал — во время нашего того разговора, помните? — потому что обычно я очень... обычно я очень щепетилен во всем, что касается моего внешнего вида и манер. Я горжусь тем... Вот те раз... Ну, что уж теперь, ничего не поделаешь. Вот.

— А. Хорошо.

— Бросьте его в стирку. Потом, когда будете варить нам кофе. Стирать-то его можно, как вы думаете?

— Да. Наверное.

— Из-за этого галстука я просто сам не свой. Как-никак "Черрути". И рисунок необычный: разноцветные бархатистые квадратики. Помнится, там было очень мало таких галстуков.

— Что?

— Что "что"?

— Разноцветные квадратики, говорите?

— Да, а что?

— Но рисунок-то другой.

— То есть как другой?

— Очень просто, другой: никаких квадратиков нет и в помине. Галстук на самом деле коричневый, вернее, бежевато-коричневый, в темно-коричневую полоску. В косую полоску.

— И не "Черрути"?

— На бирке написано "Полосы".

— "Полосы"? Просто "Полосы"?!

— Да.

— Поразительно. У меня таких галстуков вообще нет.

— На вас, однако, был именно такой галстук.

— Говорю вам, это исключено.

— Послушайте, Пол, это не так уж и важно, правда? В конце концов, ну сами посудите: главное ведь в том, что вы не посадили пятно на "Черрути", так? На галстук, который вам очень нравился.

— Вы не слушаете. У меня нет коричневого галстука в полоску. Повторяю, у меня нет коричневого галстука в полоску. Все свои галстуки я купил до того, как лишился зрения, и они аккуратно, в определенном порядке висят у меня в платяном шкафу на специальной вешалке. Я точно знаю, где какой находится. А такого галстука я просто не могу опознать.

— Ума не приложу, что вам и сказать на это, но, на мой взгляд, огорчаться тут явно не стоит. Если пожелаете, мы с вами попозже переберем ваши галстуки, и тогда, ручаюсь, выяснится, что все они как висели, так и висят на своих местах. А пока, может быть, все-таки начнем?

— Что? А-а. Да-да, конечно. Извините меня. Я настолько не привык... Словом, простите меня.

Хорошо. Ну-с, поглядим. Гм, "Я слеп".

— Да, и?..

— Нет-нет, вы не понимаете. Я хочу, чтобы книга начиналась именно этим предложением.

— А, ясно. Ладно, поехали. "Я слеп..." Точка?

— Я же сказал: "предложение", не так ли? Но пока что не сильно озабочивайтесь пунктуацией. Пусть чутье, интуиция вам подскажут.

— Хорошо.

Я готов и жду вашей команды, Пол.

— И не понукайте меня то и дело. Это лишь тормозит работу. Как только у меня созреет то, что я хочу сказать, вы узнаете об этом первым.

— Извините.

— И ради бога, прекратите эту хренотень с извинениями на каждом слове! Я от нее спячу!

Ох. Гхм. Теперь мой черед просить прощенья. Приношу свои извинения, Джон. Я сегодня немного не в себе. Вся эта петрушка с галстуком... Сам не понимаю, почему она меня вывела из равновесия.

Повторяю, я приношу свои извинения.

— Извинения принимаются.

— Я же говорил, вам придется нелегко. Я человек тяжелый, сам это знаю.

— Все хорошо, все прекрасно. Не волнуйтесь.

— Отлично. Тогда продолжим. "Я слеп. У меня нет зрения. И глаз у меня тоже нет". Скажите, если я диктую слишком быстро.

— Пока нормально.

— "И глаз у меня тоже нет. Следовательно, я урод. Ибо слепота есть уродство, она сюрреалистична".

— Извините. Вам нужно и то, и другое: "есть уродство" и "она сюрреалистична"?

— Да, нужно. "Есть уродство", запятая, "она сюрреалистична", точка. "Ибо слепота есть уродство, она сюрреалистична". Нет, это ужасно... это... О господи, это никуда не годится.

Знаете, Джон, выкиньте из головы то, что я сейчас сказал. Ужасно или не ужасно — вы себе печатайте. Не слушайте моих причитаний. Набирайте подряд все, что я говорю. Руководствуйтесь только здравым смыслом.

— Ладно.

— "Но еще более сюрреалистичным" — я, между прочим, уже диктую, — "но еще более сюрреалистичным, чем моя слепота, является тот факт, что, не имея глаз"... Нет, "...является тот факт, что, лишившись не только зрения, но и самих глаз, я продолжаю тем не менее как бы видеть" — "как бы видеть" возьмите в кавычки; нет, я передумал, возьмите в кавычки только "видеть". "Я продолжаю тем не менее как бы "видеть". То, что я вижу" — здесь, естественно, никаких кавычек, — "то, что я вижу, возможно, пустота" — снова возьмите в кавычки.

— "Пустота" в кавычках?

— Да. "То, что я вижу, возможно, 'пустота'" — тире — "я ведь слеп" — тире, — "но эта 'пустота'" — снова возьмите в кавычки, — "как сие ни парадоксально, отнюдь не неописуема"... Нет, "...как сие ни парадоксально, для меня отнюдь не неописуема. Я не вижу ничего, но самое поразительное заключается в том, что я могу это ничто описать. Мир для меня, мир незрячести, превратился в некий темный, грубой выделки плед" — как шотландский плед, — "столь же лишенный света, сколь лишены его, по моим представлениям, глубины космоса, но каким-то образом, тоже подобно глубинам космоса, проницаемый. И, повторяю, я действительно его вижу. Вероятно, в недрах моего существа заложен импульс"... нет, "древний импульс"... Нет, погодите, "искони заложен импульс", да, "искони заложен импульс взирать на окружающее" — "взирать на окружающее" возьмите в кавычки, — "который действует в той части моего лица, где находились глаза". Короче, теперь я просто буду говорить "кавычки", и все. Я к ним довольно часто прибегаю в своей прозе. Так на чем я остановился?

— "Вероятно, в недрах моего существа искони существует импульс"...

— По-моему, вы должны были набрать вот что: "Вероятно, искони *заложен* импульс"...

— "Вероятно, в недрах моего существа искони заложен импульс, который действует в той части моего лица, где находились глаза"...

— Запятая, — "который действует в той части моего лица, где находились глаза" — тоже, соответственно, запятая, — "импульс, который, даже когда я лишился глаз" — боюсь, я здесь повторяюсь, но потом мы все причешем, — "даже когда я лишился глаз, не распространяет свое действие на остальную часть лица. Именно своими отсутствующими глазами, исключительно ими я и вижу пустоту" — "вижу пустоту" в кавычках. — "Здороваясь с человеком, я по-прежнему поворачиваю к нему голову, и не просто из бездумного следования" — сле-до-ва-ни-я, — "не просто из бездумного следования утомительным условностям ни к чему не обязывающего общения". Нет, лучше скажем "фатического общения". Мне не нравится "обязывающий" рядом с "общением".

— Почему?

— Слишком много общего.

— Чего общего?

— О, б, щ. "*Об*язываю*щий*", "*общ*ение". Прямо-таки аллитерация. Этого мне не нужно.

— Ладно. Простите, как пишется "фатического"?

— Фа-ти-че-ско-го.

— Честно говоря, никогда не знал, что означает это слово.

— *Вам* и не обязательно знать, что оно значит. Я продолжаю. Итак, тра-та-та, "не из одного лишь бездумного следования утомительным условностям фатического общения, но также и потому, что, даже оставшись без глаз, я как бы нахожусь во власти инстинктивного атавистического зрительного рефлекса. Короче говоря, продолжаю видеть" — в кавычках, пожалуйста, — "тот же темный плед, те же космические глубины, поскольку, будучи человеком, не могу не видеть их" — точка с запятой; — "ведь зрение — это неотъемлемая функция организма, свойственная ему даже тогда, когда удалены органы, осуществляющие эту функцию. Я вынужден видеть..." Лучше бы выделить "вынужден".

— Вы имеете в виду курсив?

— А вы и это можете сделать?

— Конечно.

— На экране компьютера?

— Разумеется. Я уже выделил курсивом.

— С ума сойти! И впрямь не машина, а мечта. Я почти готов пожалеть, что не могу ее увидеть. Ну, ничего. Прочтите мне, пожалуйста, последний кусок.

— Так, последний. "Я продолжаю "видеть" тот же темный плед, те же космические глубины, поскольку, будучи человеком, не могу не видеть их; ведь зрение — это неотъемлемая функция организма, свойственная ему даже тогда, когда удалены органы, осуществляющие эту функцию. Я *вынужден* видеть..."

— "Я *вынужден* видеть независимо от того, имею я такое осознанное стремление или нет. Это своего рода зуд, вызывающий неуемное желание чесаться, зуд, сравнимый с рефлекторным беспокойством" — нет, "тревогой"; итак, "тревогой об отсутствующей конечности, что терзает человека, у которого ампутировали руку или ногу. Ведь, как известно, су-

ществует некий кодекс, который можно назвать ампутационным этикетом, своего рода эмилипостовский" — то есть "Эмили Пост"[1] плюс "овский", в одно слово и, пожалуйста, без дефиса, — "эмилипостовский перечень правил поведения по отношению к физически ущербным людям, содержащий, естественно, главным образом запреты. Так, если у больного ампутирована конечность, то не следует садиться к нему на кровать именно в том месте, где при нормальных обстоятельствах лежала бы отнятая нога, не следует вторгаться в... в воздушное пространство его отнятой руки и тому подобное".

— Хотите, чтобы я набрал "и тому подобное" тоже?

— Просто обычное сокращение "и т. п.", пожалуйста. Вы успеваете следить за мыслью?

— По-моему, да. Но скажите мне вот что: мы все еще занимаемся первым абзацем, верно?

— Да. Впрочем, нет. Если подумать, то уже нет. Начинается новый абзац. В дальнейшем я вас буду предупреждать.

— Ладно. Новый абзац. Продолжайте.

— Продолжайте! Продолжайте! Легко сказать!

— Тогда не продолжайте — вам виднее.

— "Вопрос" — я продолжаю — "вопрос, однако, здесь гораздо шире, он не сводится к одной лишь слепоте. В моем собственном прошлом всякий раз, когда глазной врач, то есть окулист, направлял фонарик" — нет, э-э-э... Как они называются, эти тоненькие миниатюрные фонарики, которыми пользуются глазники?

— Офтальмоскоп?

— Точно, офтальмоскоп. "В прошлом..."

— "*В моем собственном* прошлом..."

— "В моем собственном прошлом всякий раз, когда глазной врач, то есть окулист, направлял на мой глаз офтальмоскоп или когда мне самому случалось слишком сильно и долго тереть глазное яблоко, я словно бы улавливал зрительный образ" — тире — "чего же именно?" Не забудьте поставить знак вопроса. "Чего же именно? Сетчатки? Внутренней поверхности глаза? Его внешней поверхности? Что бы то ни было, но зрелище этой ткани, изрытой ямами и зарубцевавшимися ранами, подобной поверхности Луны" — запятая — "с таким же несформировавшимся" — нет, погодите, надо бы выделить "подобной поверхности Луны".

— Хорошо. "Зарубцевавшимися" или "зарубцованными"?

— Не важно. Это мы успеем выяснить. "Что бы то ни было, но зрелище этой ткани, изрытой ямами и зарубцевавшимися ранами, *подобной поверхности Луны*, с таким же красным несформировавшимся покровом, как кожа тощего, только вчера вылупившегося птенца, такая же зеленовато-мутная, как... как безвкусное стеклянное пресс-папье, — зрелище это неизменно вызывало подспудную тревогу. Оно напоминало мне доисторические конвульсии Земли в ужасающе вульгарном эпизоде "Sacre du Printemps"[2] из "Фантазии" Уолта Диснея, — постойте, снимите "ужасающе вульгарном", это же не критическая работа о кино, — "в эпизоде "Sacre du Printemps" из "Фантазии" Уолта Диснея. А более всего оно напоминало мне о том, что глаза — это две части тела, два предмета" — курсивом, — "*предмета*, элемента, которые можно потерять, размозжить, поранить..."

1. Эмили Пост (1873—1960) — американская писательница, автор книг и статей по этикету.
2. Весна священная (*франц.*).

— Разве не в таком порядке: “потерять, поранить, размозжить”?

— А? И почему же?

— Просто здесь есть нарастание: по степени серьезности увечья “поранить” явно менее тяжко, чем “размозжить”, правда?

— Совершенно верно, совершенно верно. Точно подмечено, Джон. Продолжайте в том же духе.

— Наша фирма стремится во всем угождать клиенту.

— Диктую дальше: “которые можно потерять, поранить, размозжить, которые, как я сам убедился, можно вытащить из глазниц, даже покатать на ладони. Изнутри” — слово “изнутри” в кавычках, — “ ‘Изнутри’ до меня никогда не доходило, если только я случайно не наталкивался на мысль” — “наталкивался на мысль” в кавычках, — “что у меня на самом деле два глаза, а не один. Изнутри я был человеком-Циклопом” — заглавное Ц, точка с запятой; “мой единственный глаз, глаз Циклопа, был, в моем восприятии, одновременно и органом наблюдения, и экраном, на котором отражался окружающий мир” — точка с запятой; “мир, который представал передо мной и которым я управлял — я имею в виду, стремился управлять” — “я имею в виду” тут, между прочим, часть текста и дается в тире, — “был внутри глаза вполне реальным чувственным ощущением” — откройте скобки — “(удалите глаз, и вы одновременно удалите и мир)” — скобки закрыть, точка. “Таким образом, глаз в конечном итоге оказывался тем самым стеклянным пресс-папье, о котором я говорил выше...” Впрочем, постойте, постойте. А я об этом говорил?

— О чем?

— О стеклянном пресс-папье?

— Пампампампампампам, где же, где же.... Да, говорили: “такая же зеленовато-мутная, как безвкусное стеклянное пресс-папье”.

— Ага, говорил, конечно же говорил. Стало быть, продолжаю. “Таким образом, глаз в конечном итоге оказывался тем самым стеклянным пресс-папье, о котором я говорил выше, с одной только разницей: вместо маленького рождественского пейзажа, навевающего воспоминания детства” — откройте скобки — “(если перевернуть пресс-папье, в нем начинает кружиться легкий снежок)” — скобки закрыть, — “глаз содержал мир как таковой”. Новый абзац. “Но его ли я видел на самом деле” — “видел” в кавычках, после “деле” запятая, — “видел ли я на самом деле собственный глаз? Как это глаз может исхитриться увидеть себя самого? Заглянуть в собственное нутро или, если так можно выразиться, соотнести увиденное с субъектом видения? Ведь уже в те времена я был близорук, даже тогда я видел внешний мир только через очки. И тем не менее каким-то чудесным образом я видел эту поверхность, напоминающую лунную, так же четко, как видит человек, наделенный нормальным зрением. Чем же я ее видел” — выделите “чем”, вопросительный знак. “*Чем* же я ее видел? Несомненно, тем самым инстинктивным атавистическим зрительным импульсом, о котором я говорил выше и который в конечном итоге сильнее просто обладания органами зрения”.

— Пол, хотите на минутку прерваться?

— Чем вызван ваш вопрос?

— Мне кажется, вас что-то беспокоит.

— Я вам говорил, что мне будет очень нелегко надиктовывать книгу. Так оно и оказалось. Гораздо труднее, чем я предполагал. Я весь в мыле, как загнанная лошадь. Даже ворот рубашки мокрый. Отчего я так потею?

— Может, прервемся ненадолго? Как раз одиннадцать, перекусим слегка?

— Да. Верно, Джон, перерыв был бы очень кстати. Хотя, если мы решили закончить работу за год, то перерывами злоупотреблять нельзя.

— Правильно. А тем временем не сварить ли для нас обоих кофейку?

— Как вам показалось, есть ли во всем этом смысл?

— Честно говоря, Пол, я был слишком занят тем, что набирал текст, и *вбирать*, воспринимать его уже не было возможности.

— Н-да; уж вы меня простите, но я обязан знать, что́ получилось, пусть даже результат из рук вон плох. Прочтите еще разок, будьте добры.

— То есть все, целиком?

— Сверху донизу, как говорится. Медленно и плавно. И что бы я при этом ни испытывал, даже если начну слегка помирать на вашей читке, я тем не менее твердо обещаю не перебивать. А уж потом сделаем перерыв. Согласны?

— Согласен. Ладно, поехали. "Я слеп. У меня нет зрения. И глаз у меня тоже..."

— Помедленнее.

— Извините. Так. "Я слеп. У меня нет зрения. И глаз у меня тоже нет. Следовательно, я урод. Ибо слепота есть уродство, она сюрреалистична".

— О господи, до чего дергано получилось. Столько коротких предложений подряд. Ни дать ни взять передовица из "Дейли экспресс".

— Пол, вы же обещали не перебивать.

— Простите, но все это так примитивно звучит.

— У вас потом будет масса времени усложнить текст.

— Гм. Предпочитаю толковать вашу ремарку в том смысле, какой, хочу надеяться, вы в нее вкладывали. Хорошо, продолжим. Больше не произнесу ни слова.

— "Я слеп. У меня нет зрения. И глаз у меня тоже нет. Следовательно, я урод. Ибо слепота есть уродство, она сюрреалистична. Но еще более сюрреалистичным является тот факт, что, лишившись не только зрения, но и самих глаз, я продолжаю тем не менее как бы "видеть". То, что я вижу, возможно, "пустота" — я ведь слеп, — но эта "пустота", как сие ни парадоксально, для меня отнюдь не неописуема. Я не вижу ничего, но самое поразительное заключается в том, что я могу это ничто описать. Мир для меня, мир незрячести, превратился в некий темный, грубой выделки плед, столь же лишенный света, сколь лишены его, по моим представлениям, глубины космоса, но каким-то образом, тоже подобно глубинам космоса, проницаемый. И, повторяю, я действительно его вижу. Вероятно, в недрах моего существа искони заложен импульс "взирать на окружающее", который действует в той части моего лица, где находились глаза, импульс, который, даже когда я лишился глаз, не распространяет свое действие на остальную часть лица. Именно своими отсутствующими глазами, исключительно ими я и "вижу пустоту". Здороваясь с человеком, я по-прежнему поворачиваю к нему голову, и не просто из бездумного следования утомительным условностям фатического общения, но также и потому, что, даже оставшись без глаз, я как бы нахожусь во власти инстинктивного атавистическо-

го зрительного рефлекса. Короче говоря, продолжаю "видеть" тот же темный плед, те же космические глубины, поскольку, будучи человеком, не могу не видеть их; ведь зрение — это неотъемлемая функция организма, свойственная ему даже тогда, когда удалены органы, осуществляющие эту функцию. Я *вынужден* видеть независимо от того, имею я такое осознанное стремление или нет. Это своего рода зуд, вызывающий неуемное желание чесаться, зуд, сравнимый с рефлекторной тревогой об отсутствующей конечности, что терзает человека, у которого ампутировали руку или ногу. Ведь, как известно, существует некий кодекс, который можно назвать ампутационным этикетом, своего рода эмилипостовский перечень правил поведения по отношению к физически ущербным людям, содержащий, естественно, главным образом запреты. Так, если у больного ампутирована конечность, то не следует садиться к нему на кровать именно в том месте, где при нормальных обстоятельствах лежала бы отнятая нога, не следует вторгаться в воздушное пространство его отнятой руки и т. п.

Вопрос, однако, здесь гораздо шире, он не сводится к одной лишь слепоте. В моем собственном прошлом всякий раз, когда глазной врач, то есть окулист, направлял на мой глаз офтальмоскоп или когда мне самому случалось слишком сильно и долго тереть глазное яблоко, я словно бы улавливал зрительный образ — чего же именно? Сетчатки? Внутренней поверхности глаза? Его внешней поверхности? Что бы то ни было, но зрелище этой ткани, изрытой ямами и зарубцевавшимися ранами, *подобной поверхности Луны*, с таким же красным несформировавшимся покровом, как кожа тощего, только вчера вылупившегося птенца, такая же зеленовато-мутная, как безвкусное стеклянное пресс-папье, — зрелище это неизменно вызывало подспудную тревогу. Оно напоминало мне доисторические конвульсии Земли в эпизоде "Sacre du Printemps" из "Фантазии" Уолта Диснея. А более всего оно напоминало мне о том, что глаза — это две части тела, два *предмета*, элемента, которые можно потерять, поранить, размозжить, которые, как я сам убедился, можно вытащить из глазниц, даже покатать на ладони. "Изнутри" до меня никогда не доходило, если только я случайно не "наталкивался на мысль", что у меня на самом деле два глаза, а не один. Изнутри я был человеком-Циклопом; мой единственный глаз, глаз Циклопа, был, в моем восприятии, одновременно и органом наблюдения, и экраном, на котором отражался окружающий мир; мир, который представал передо мной и которым я управлял — я имею в виду, стремился управлять, — был внутри глаза вполне реальным чувственным ощущением (удалите глаз, и вы одновременно удалите и мир). Таким образом, глаз в конечном итоге оказывался тем самым стеклянным пресс-папье, о котором я говорил выше, с одной только разницей: вместо маленького рождественского пейзажа, навевающего воспоминания детства (если перевернуть пресс-папье, в нем начинает кружиться легкий снежок), глаз содержал мир как таковой.

Но его ли я "видел" на самом деле, видел ли я на самом деле собственный глаз? Как это глаз может исхитриться увидеть себя самого? Заглянуть в собственное нутро или, если так можно выразиться, соотнести увиденное с субъектом видения? Ведь уже в те времена я был близорук, даже тогда я видел внешний мир только через очки. И тем не менее каким-то чудесным образом я видел эту поверхность, напоминающую лунную, так же четко, как видит человек, наделенный нормальным зрением. *Чем* же я ее видел? Несомненно, тем самым инстинктивным атавистическим зри-

тельным импульсом, о котором я говорил выше и который в конечном итоге сильнее просто обладания органами зрения".

Простите мне мое занудство, Джон, но я хотел бы кое-что добавить. Сразу за словами "Я *вынужден* видеть, независимо от того, имею я такое осознанное стремление или нет" я хотел бы вставить в скобках примерно следующее: "(Пусть читатель закроет глаза и сам убедится, что даже в этом случае, даже с закрытыми глазами, он продолжает видеть" — "видеть" возьмите в кавычки, — "даже и при том что не видит ровно ничего)" — скобки закрываются.

— Хотите, чтобы я это вставил прямо сейчас?

— Да.

— Хорошо. Еще раз можете продиктовать? Только помедленнее.

— "Пусть читатель закроет глаза..."

— Погодите, мне надо найти то место.

Так, нашел. Диктуйте.

— "Пусть читатель закроет глаза..."

— Извините.

— Что теперь?

— А не хотите так: "Пусть читатель или читательница закроет глаза"?

— Господи, конечно нет! Я уже вам как-то говорил, что не намерен рабски следовать дурацким правилам политкорректности. Иначе дело кончится полной нелепицей: "Пусть *читатель* или *читательница* закроет глаза и *сам* или *сама* убедится..."

— Ладно, ладно. "И *сам* убедится..." Продолжайте.

— "И сам убедится, что даже в этом случае, даже с закрытыми глазами, он продолжает видеть" — в кавычках, — "даже и при том что не видит ровно ничего".

— Скобки закрыть?

— Скобки закрыть. Черт, вдруг заметил. Три "даже" в одном предложении. Вдобавок меня бросает в дрожь при мысли о том, как вы написали "Sacre du Printemps". Ничего, после перерыва мы все просмотрим заново. Любопытно, сколько получилось. По моим прикидкам — где-то около восьмисот слов. Примерно семьсот... гм, пятьдесят.

— Погодите минуточку, я вам дам точную цифру.

— Что?! Может, вы еще скажете, что у вас особый математический дар? Как же это таких называют?.. Идиоты с искрой божьей?

— Да нет конечно. Я просто включаю компьютерный счетчик слов.

— Ну, прямо все страньше и страньше, как говаривала Алиса в Стране чудес. А есть что-нибудь такое, что ему не по зубам?

— Очень немногое. Вот, пожалуйста. Семьсот двадцать три слова. А за вычетом заглавия и даты — семьсот восемнадцать.

— Семьсот восемнадцать, стало быть?

— Должен сказать, ваш примерный подсчет оказался поразительно точным.

— Когда отдаешь словесам столько времени, сколько я, развивается внутреннее чутье на эти вещи.

— Итак, Пол, вы довольны результатом?

— Еще сам не знаю. Не исключено, что днем решу весь этот кусок выкинуть.

— Что?!

— Да шучу, Джон, шучу. Однако же имейте в виду: по ходу работы такое *непременно* будет происходить, и не раз. Если читатель пропускает какие-то страницы книги, это почти всегда случается потому, что автор вовремя не выкинул их сам. Знаете одно остроумное замечание — не помню только чье. Оскара Уайльда? Флобера? О том, что он все утро вставлял в текст одну запятую, а потом полдня ее из текста убирал, — так это вовсе не шутка. Придется вам притерпеться к таким фортелям, я же вот притерпелся.

— Уверен, что научусь относиться к ним спокойно. А пока суд да дело — как насчет кофе? Или, может, хотите чего-нибудь покрепче? Скажем, стаканчик вина?

— Нет-нет-нет. Кофе, и только кофе. За работой писатель не пьет никогда. Это не менее опасно, чем пить за рулем.

— Неужели? А как же Хемингуэй? Или Чарльз Буковски?

— Буковски — это макулатура.

— А Хемингуэй?

— Вы считаете, Джон, он из тех же писателей, что и я? Отчаянный, суровый, хлещущий виски?

— Пойду сварю кофе.

***

— Ну и как?

— Черт возьми, до чего просторный у вас шкаф. В него запросто можно войти.

— Это мне известно. Что там с галстуками?

— Тут их целая коллекция.

— Да еще какая. А "Черрути"-то есть среди них?

— Извините, забыл. Опишите-ка мне его снова.

— Бархатный. Почти сплошь покрыт цветными квадратиками. И бирка — "Черрути". Или "Черрути 1880". А может, 1885. Что-то в этом роде. Не помню точно. "Черрути" пишется так: Чер-ру-ти.

— Я переберу их по одному? Нет. Нет. Нет. Нет. Нет. Нет. А, вот он, "Черрути"! Но не тот, на этом спиральный рисунок. Галстук, впрочем, красивый.

— Право же, Джон, лучше бы вы не отвлекались от дела.

— Я и не отвлекаюсь.

— Нет, отвлекаетесь. И я понимаю почему. А вы, со своей стороны, должны понять, что суть, в конце-то концов, совсем не в галстуке. После аварии — точнее, когда я, как говорится, собрал себя ложкой и начал понемногу оживать, — я, человек без глаз, научился ориентироваться в лабиринте окружающего мира (ведь для меня, как вы понимаете, мир — это сущий лабиринт). Но если по какой-либо причине в этом мире что-то меняется, я просто лишаюсь возможности в нем нормально существовать. Не могу, и все. Именно поэтому матушка Килбрайд, к примеру, твердо знает, что после уборки нужно поставить стулья, лампы — всё, вплоть до паршивой зубочистки, черт подери, — точно на то же самое место. Не сдвинув ни на сантиметр влево или вправо. Иначе, как вы сами видите, я и впрямь буду совершенно *слеп*.

— Н-да, Пол, мне очень жаль, но должен сказать, что, пока вы говорили, я перебрал все висящие в шкафу галстуки, и там есть один-единственный "Черрути" — тот, о котором я уже вам докладывал. Очень обидно.

— Вот те на...Тут... тут уж только руками разведешь. Ума не приложу, как это понимать.

— А не могла миссис Килбрайд бросить его в стирку без вашего ведома?

— Что за вздор! Я же вам только что сказал: без моего разрешения она не тронет здесь ничего, абсолютно ничего.

— Но тогда его, может быть, украли?

— Украли? Галстук "Черрути"? Абсурд. Да и кому его красть-то? Кроме миссис Килбрайд, сюда никто не ходит, а Джо Килбрайд — я знаю, вы еще с ним незнакомы, но немыслимо даже вообразить, чтобы Джо Килбрайд напялил на себя галстук "Черрути" и пошел чистить хлев. Разумеется, его никто не крал. А не упал ли он на пол шкафа?

— Я уже посмотрел и там.

— Или, может, его случайно завесили — ну, не знаю, чем-нибудь?

— Не-а.

— Невероятно, просто невероятно. И довольно тревожно. У меня такое чувство, будто я попытался обналичить один из выданных Господом Богом чеков, а тот оказался недействительным.

Увы, Джон, это записывать не стоит. Я этот образ уже раньше использовал. Многажды использовал.

***

Где же тот галстук? Куда подевался? Глупо так нервничать из-за подобной мелочи, но меня не покидает ощущение, что, если вынуть хотя бы один кирпичик, все здание разом обрушится и погребет меня под собой. Не ведать о чем-то — для меня непозволительная роскошь. Ведь тогда я буду вынужден признать, что при всем моем хвастовстве и бахвальстве я оказался совсем ненаблюдательным. Тогда я буду вынужден признать, что на самом деле я очень мало замечал в окружающем мире, до ужаса мало ухватывал глазами. Мне же не было надобности внимательно смотреть на окружающие предметы, не было надобности останавливать на них взгляд, они там были постоянно. А теперь, если только я не знаю наверняка, что они тут, ничего постоянного вообще не остается, и такая вот пустячная загадка наводит на мысль: сколько же из того, что, по моим представлениям, находится здесь, на самом деле здесь уже не находится? О боже.

***

— Держите, Пол.

— Неразбавленное?

— Естественно.

— Ваше здоровье.

— Ваше.

— Знаете что, Джон?

— Что?

— Пожалуй, то, что вы здесь со мной, — едва ли не лучшее событие в моей теперешней жизни.

— Очень приятно слышать.

— Это не комплимент. Даже отвлекаясь от помощи в работе.

— Ну, спасибо. Очень вам признателен.

— А вам-то как тут? Нравится? Только честно, пожалуйста.

— Да, нравится. Очень будоражит ум, как я и думал.

— Как по-вашему, дело и правда идет споро?

— Пожалуй, да. Но я ведь могу говорить только за себя. Я же не знаю, сколько вы обычно успевали за девять дней.

— Ну, обычно-то побольше, чем мы с вами сделали. Но поймите: я ведь опасался, что в своих нынешних обстоятельствах вообще не смогу работать. А мы действительно неплохо сработались, верно?

— Верно.

— И потрудились с толком, прямо на удивление, правда?

— Совершенно согласен.

— Не слишком я вел себя с вами... м-м-м... формалистски?

— Как-как?

— Как чересчур придирчивый формалист?

— Но вы же меня предупредили, Пол.

— Гм, черт, значит, так оно все-таки и было.

— Нет. В общем, нет. Ну, послушайте, чего уж там говорить: самым уживчивым человеком на свете вас никак не назовешь. Я был бы лжецом, если бы делал вид, что с вами очень легко ладить. Но, повторяю, вы, во-первых, меня предупредили.

— А во-вторых?

— Н-да... гм... собственно, никакого во-вторых нет.

— Вот как. А я-то надеялся, вы скажете, что для вас большая честь работать со мной над этой книгой. Последним и, хочу думать, лучшим моим произведением.

— Пол, но это же само собой разумеется.

— Ах так. Благодарю. Ну что ж. Какой сегодня день?

— Пятница.

— Пятница. Верно. Значит, завтра, надо полагать, вы уезжаете?

— Да, мне действительно надо съездить в Лондон.

Думаю, это не сильно осложнит вам жизнь, а, Пол? Мы же с вами договорились, что на выходные я возвращаюсь в город, так ведь?

— Да, безусловно.

— Наверное, двинусь сразу после...

— Была у меня, правда, одна мыслишка ...

— Какая?

— Но я ведь не знаю, насколько вы будете заняты...

— Скорее всего, буду весьма занят. Я ведь не был дома больше недели. Там, как всегда, накопилась электронная почта, факсы, письма, и на все надо ответить. Так о чем вы хотели спросить?

— Да вот если у вас найдется пара часиков, которые не на что убить, — но только в том случае, если действительно выдастся часа два...

— Вполне возможно.

— Мне нужно, чтобы вы провели одну разведработу для следующей главы моей книги. Понимаете, если вы с этим заданием справитесь за выходные, то в понедельник или вторник уже незачем будет ехать в Лондон.

— А что конкретно от меня требуется?

— Заданий-то два, но зато никаких разъездов: оба объекта в двух шагах друг от друга.

— А может быть, расскажете мне толком, что́ от меня требуется?

— В Национальной галерее есть автопортрет Рембрандта. На самом деле их там два, но я имею в виду мое самое любимое полотно из всех, что только есть на свете. В новой главе, за которую мы скоро возьмемся,

я хочу о нем написать. Коротко говоря, речь пойдет о концепции автопортрета вообще, особенно при условии, что человек слеп. Я собираюсь назвать главу "Меланхолия анатомии"[1].

— Угу.

— Н-да, вся тонкость до публики явно не дошла.

— Что, простите?

— Да так, ничего. Словом, суть, которую я сейчас грубо упрощаю, состоит в том, что все великие автопортреты были написаны так, словно их создавали слепцы, и... Господи, в таком изложении мысль кажется жутко банальной, но, может быть, вы уловили мой замысел?

— Пожалуй, да. Так вы хотите, чтобы я?..

— Мне нужно тщательное, подробнейшее описание именно этого портрета. Из тех, что висят в Национальной галерее, он — постарше. Вообще-то он приобретен позднее, но сам Рембрандт там старше, заметно старше. Если память мне не изменяет, он был написан за несколько дней до смерти автора. В сувенирном киоске наверняка продаются открытки с этим автопортретом. Если увидите, купите и привезите. В противном случае мне придется просить вас тщательно изучить картину и записать все до мельчайших подробностей. Понятно? Чтобы я смог его воспроизвести. Видали, наверное, как студент художественного училища усаживается перед портретом и пишет копию? Так вот, перед вами задача весьма похожая. Только пользоваться нужно не красками, а словами.

— Да, это можно.

— Но знаете, что я подумал? Даже если вам и удастся найти открытку, все равно лучше бы, не жалея времени, хорошенько изучить портрет. Внимательно вглядеться в мазки. Это отнимет не более получаса — из всех ваших выходных.

— Да ради бога.

— Еще мне бы хотелось — не спрашивайте зачем, — чтобы в том же сувенирном киоске вы купили картинку-головоломку с этим портретом Рембрандта.

— Головоломку?!

— Я точно знаю, что в продаже бывают головоломки по составлению некоторых картин из собрания Национальной галереи. Например, "Послы" Гольбейна совершенно точно есть в виде головоломки. Возможно, "Купальщики"[2] Сёра. Ах да, и "Благовещение со Св. Эмидием" Кривелли. Сильно сомневаюсь, что найдется и этот Рембрандт. Кому охота возиться с картинкой-головоломкой, собирая портрет чудно́го старика в халате, нос картошкой? Но все же гляньте, хорошо?

— Это ваша вторая просьба?

— Нет, все еще первая. А вторая... Прямо перед Национальной галереей находится, само собой, Трафальгарская площадь. И как вам, наверное, известно, в трех из ее четырех углов стоит по статуе. Не считая, конечно, колонны Нельсона. Речь, стало быть, о тех, что по углам, а не в середине.

— Естественно. Знаю эти статуи, как не знать. Но разве их там только три, а не четыре?

1. Обыгрывается название трактата английского философа-моралиста Роберта Бёртона (1577–1640) "Анатомия меланхолии".
2. Точное название картины — "Купание в Аньере".

— Именно. Ну и — опять же не спрашивайте зачем — я хочу, чтобы, вернувшись сюда, вы точно сообщили мне два конкретных факта, связанных с этими статуями. Во-первых, который из четырех постаментов пустует? Тот, который в дальнем правом углу, или же тот, который в ближнем левом...

— Мне кажется, я уже знаю ответ. Не тот ли, что в дальнем левом углу?

— Если бы я помнил, не стал бы вас и просить. Так что перепроверьте, пожалуйста. Это ведь нужно для книги, а не для застольной беседы. Необходимо уточнить все детали.

— Хорошо.

— Второе: чьи это монументы? Нужно выяснить все три имени. Одна статуя почти наверняка Георга Четвертого. А остальные? Если я и знал прежде, то теперь уж не помню. И непременно уточните, кто именно где стоит.

— Всё?

— Всё. Как видите, потребуется разок съездить на Трафальгарскую площадь, только и всего. Но, повторяю, при одном условии: если от этого не пострадают ваши выходные.

— Нет, ничуть. Я же все равно буду мотаться по городу. Да мне это только на пользу. Я уж сто лет не был в Национальной галерее.

— И когда я вас увижу?

— Значит, так: я думаю уехать завтра утром, сразу после завтрака, а вернусь в воскресенье или раненько в понедельник. Хорошо?

— Прекрасно. Потому что в понедельник утром мне надо позвонить по телефону, и я рассчитываю на вашу помощь. Хочу поговорить с литагентом.

— Ради бога. Скорее всего, я вернусь в воскресенье вечером. Но очень поздно. Не ждите меня, ложитесь спать. Я сам отопру дверь.

— Хорошо.

— И еще одно, Пол.

— Да?

— Нельзя ли мне до отъезда получить от вас чек?

— Чек?

— Ну да.

— Но мне казалось, мы договорились, что — во всяком случае, поначалу — аванс вам не положен. Пока мы оба не удостоверимся, что подходим друг другу.

— А за компьютер? Вы же мне еще не заплатили за компьютер.

— За компьютер? Разве? Господи помилуй, а ведь вы правы. Я настолько увлекся книгой, что совершенно забыл про компьютер. Какая промашка с моей стороны, просто срам. Безусловно, я сейчас же выпишу вам чек. Раз вы того хотите. Но вам удастся положить деньги в банк? В субботу, я имею в виду?

— Верно, не удастся.

— Как же быть?

— Если я поеду в понедельник, то рано утром смогу положить их в Чиппинг-Кэмпдене.

— Но вы же говорили, что, скорее всего, вернетесь в воскресенье?

— Тогда в выходные просто отправлю чек по почте в свое отделение "Барклиз бэнк".

— А так можно?

– Ну да.

– Конечно, я дам вам чек. Чековая книжка лежит в ящике секретера. В верхнем ящике. Будьте любезны...

– Вот, пожалуйста.

– Благодарю вас, Джон.

***

Девять дней. Уже девять дней. Помню ли я свою прежнюю жизнь до появления Джона, свой каждодневный круг забот? Боже мой, еще бы не помнить! И при всем при том, при всем при том, случись ему выпасть из моей теперешней жизни, трудненько мне было бы начинать все сначала. Да, верно, я всегда был нелюдимом, но ведь нелюдим – это тот, кто сам выбирает одиночество, – вернее, он хочет только, чтобы его оставили в покое. Есть огромнейшая разница между одиночеством и стремлением остаться одному; так, мазохист, наслаждающийся особой, желанной болью, испытывает, вероятно, подлинные страдания, когда его просто-напросто мучают. Ну что ж, пока еще рано судить.

***

– Джаз! Джаз! Джаз!

Ах, не надо мне яств по-креольски,
Не надо ужина во "Vieux Carré"[1]!
А нужна мне лишь осанна,
Трубный звук Армстронгианы
Из старинной Луизианы-ы-ы,
От ее любимого сына Луи!

Джаз! Джаз! Джаз!

Теперь звуком трубы скарлаттинским
Звенит весь остров Манхаттенский,
Где ритмы давно blasé[2],
Где блюзы и джазы
Слезу вышибут сразу,
Как "Рапсодия в Blu-é"[3]!

Джаз! Джа...

Эй!

Кто там?

Кто это? Есть тут кто-нибудь?

Это вы, Райдер?

Джон? Это вы? Вы тут? Есть здесь кто-нибудь?

1. Квартал в Новом Орлеане и одноименный ночной клуб, где выступал Луи Армстронг.
2. Здесь: притупились (*франц.*).
3. Шутливая "французская" форма английского прилагательного "синий", означающего также стиль блюз.

***

— Доброе утро, Пол. Хорошо спали?

— Нет, плохо.

— Очень жаль. Надеюсь, я вас не разбудил, когда входил в дом? Я старался двигаться как можно тише.

— Скажите-ка мне вот что. Когда именно вы приехали?

— Поздно. После полуночи. Около часу. Поужинал с приятелем в Ноттинг-Хилле и покатил прямиком сюда.

— Значит, около одиннадцати вас еще не было?

— Около одиннадцати? Вчера около одиннадцати?

— Да, да, вчера около одиннадцати! О каких еще одиннадцати часах я мог бы вести речь?!

— Ну-ну, не надо так кипятиться. Я же вас предупреждал: ложитесь, не ждите меня.

— Я и не ждал. Ох, послушайте... Извините, Джон. Сегодня я с утра сам не свой. Тут произошел какой-то жуткий случай.

— Неужели? И что же именно?

— Да так, ничего. Словами и не опишешь, получится очень глупо.

— Скажите же, что стряслось?

— Оставим лучше этот разговор, хорошо? Возможно, мне просто помстилось. Такое со мной бывает. Удалось вам разузнать то, о чем я просил?

— Открытку я нашел. На всякий случай купил три штуки. И картинку-головоломку тоже.

— Как, и головоломку? С автопортретом Рембрандта?

— Ага.

— Невероятно. Ай да Джон, удивил!

— Продавалась наряду с другими, о которых вы говорили.

— Вот уж нежданная удача. А я был уверен, что придется просить вас самому ее наскоро смастерить: разрезать одну из открыток на неровные кусочки, как в картинках-головоломках.

— Простите, не понимаю, о чем вы. Помните, вы ведь так мне и не сказали, для чего вам, собственно, понадобилась эта головоломка. Кстати, налить вам еще чашечку?

— Спасибо. И на сей раз, если можно, положите немножко сахару.

— Сколько угодно.

Вот, держите. Так. Теперь перейдем к головоломке?

— Видите ли, здесь весь фокус в том, что это может сработать, а может и не сработать. Я хотел, вернее, *хочу*, чтобы вы — раз уж вам так несказанно повезло, — чтобы вы составили картину целиком, кроме тех кусочков, на которых глаза. Понимаете? Автопортрет без глаз. Нечто в этом духе.

— Понятно.

— Я уже говорил, это может сработать. Что насчет Трафальгарской площади?

— А, вот это оказалось очень интересно.

— Да?

— Ну, что касается трех статуй, то выяснить, кого они изображают, было проще простого. Погодите, где-то у меня тут записано. Или, может, погодим, сначала позавтракаем?

— Прошу вас. Если записки у вас под рукой, прочтите их мне прямо сейчас.

— Вот они. Немного помялись, но разобрать можно. Итак: в дальнем правом углу Трафальгарской площади стоит, как вы правильно сказали, статуя Георга Четвертого.

— Угу.

— В ближнем правом углу — генерал-майора сэра Генри Хавлока[1], К.О.Б.[2], — один бог знает, что значат эти буквы. Надо полагать, "кто-то там королевский". Может, "Королевский орденоносец"?

— Понятия не имею. Дальше.

— На постаменте выбито его изречение времен Индийской кампании 1857 года. Хотите послушать?

— Да, пожалуй.

— "Солдаты!"

— Джон, умоляю! Я ведь вам уже говорил. Вы не осознаете мощи собственного голоса.

— Извините. "Солдаты. Ваши труды и лишения, ваши страдания и героизм никогда не будут забыты благодарной родиной".

— Фу! Заметьте, он ставит лишения и страдания выше героизма. Типичные сопли, которые любят разводить вояки. А сам небось кровожадный душегуб.

— В ближнем левом углу стоит Чарльз Джеймс Нейпир[3]. Чем-то это имя знакомо.

— Еще один генерал.

— Правда? А я было подумал — ученый. Даты жизни такие: MDCLXXXII–MDCCCLIII. Если хотите, могу вам их перевести в нормальные цифры.

— Не трудитесь. Значит, как вы и предполагали, пустует постамент в дальнем левом углу?

— Да, но тут, Пол, и заключается самое интересное. Лишнее доказательство того, как легко оторваться от действительности, даже если вы не...

— И что же там такого интересного?

— Он уже не пустует.

— Что?!

— Краем уха я слышал про некие планы на сей счет, но понятия не имел, что их уже осуществили.

— О чем все-таки вы толкуете?

— На четвертом постаменте высится новая статуя.

— Статуя? Чья?

— Как вы думаете?

— Джон, я не в настроении, да и не в силах играть в угадайку.

— Дианы!

— Кого?

— Дианы. Принцессы Дианы. Помните, она погибла в Париже в автокатастрофе? Примерно полтора года назад.

— Благодарю вас, Джон, помню, я *тогда же* был в курсе ее гибели. Хоть я и слеп, но не глух. Когда рыдает весь земной шар, даже я это во-

1. Генри Хавлок (1795–1857) — офицер английской армии, за воинскую доблесть награжденный орденом Бани и возведенный в рыцарское звание.
2. Кавалер ордена Бани.
3. Чарльз Джеймс Нейпир (1782–1853) — английский военачальник и государственнный деятель.

лей-неволей замечаю. Но вы-то о чем толкуете? Неужели теперь на Трафальгарской площади установлена статуя Дианы?

— Вот именно.

— Но в это невозможно поверить. Как только допустили подобное безобразие?

— Провели небось какое-нибудь всенародное голосование... Как там оно называется?.. Референдум, и Диана намного обогнала других кандидатов.

— Ну и ну!

Знаете, Джон, эта новость меня глубоко поразила. Я уж начинаю думать, может, я и вправду создан жить отшельником.

— Это, видимо, произошло очень быстро. Даже я не знал.

— Ну и как она выглядит?

— Статуя? Довольно безобразно. Голова высоко задрана, волосы развеваются на ветру, юбка колоколом стоит вокруг ног. А на руках она держит ребенка.

— Одного из своих?

— Кого своих?

— Детей, милый мой, детей! Одного из своих отпрысков? Или какого-нибудь маленького африканца?

— А-а. Да пожалуй что африканца. Или индийца. В общем, изваяние призвано изобразить Диану как ангела милосердия. Мать Диана из Калькутты.

— Так-так-так. Выходит, моему маленькому изящному замыслу капут.

— А что за замысел?

— Да я рассчитывал использовать этот пустующий постамент для некоего символического литературного построения. Быть может, оно и к лучшему, что он уже не пустует. Не исключено ведь, что получилось бы невыносимо претенциозно.

— Послушайте, Пол...

— Да?

— М-м-м... В том случае, если мысль моя покажется вам глупой, раздолбайте ее сразу.

— Хорошо.

— А... гм... нельзя ли все же как-нибудь использовать символизм Дианиного изваяния?

— Что вы хотите сказать?

— Несчастный случай... автомобильная авария... Ведь и вы, и она...

— Ого, Джон, возможно, в этом что-то есть.

— Спасибо. Я опасался, что вы сочтете мое предложение...

— Думаете, это не покажется слишком диким? Да нет, отчего бы? Во всяком случае, я сумею это подать. Вообще-то образ может получиться яркий, незабываемый. И — ну да, конечно! — я наконец-то пристрою давным-давно написанную статью; она ведь так и не опубликована.

— Извините, какую статью?

— Заметки, которые я набросал несколько лет назад, обо всем этом культе Дианы. Остолоп-редактор из "Санди таймс" отверг их из-за чрезмерной "литературности". Естественно, это литература! А если произведение изящной словесности вам ни к чему, помилуйте, зачем вообще заказывать мне статью?!

Джон?

— Извините. Задумался кое о чем.

— Знаете, если вы находитесь в обществе слепца, остерегайтесь замолкать надолго слишком часто. Слепые относятся к молчанию очень серьезно. Каждую — *каждую* — такую паузу они толкуют точно так же, как вы, например, можете истолковать случайную фразу, брошенную в застольной беседе. "А что он под этим подразумевал?" — приметесь думать вы. И вопрос этот будет терзать вас весь вечер. Даже ночью, в постели, он тоже не даст вам покоя. Так вот, для слепца молчание столь же значимо. Порой — вернее, часто, слишком часто, черт возьми, — Чарльз, мой славный приятель Чарльз во время наших с ним прогулок ни с того ни с сего внезапно замолкал, и мы даже цапались, причем цапались всерьез, если я пробовал допытаться, что у него на уме.

— Готов рассказать вам, что у меня на уме.

— Слушаю.

— Вы подумываете о том, сказали вы, чтобы использовать кое-что из написанного ранее, и это меня неприятно поразило.

— Поразило? Господи, и чем же это вас поразило?

— Ну как же. Я ведь уже стал считать эту... то, над чем мы с вами работаем, произведением, построенным на сугубо личных переживаниях, для меня эта книга выросла из ваших страданий, одиночества, вашего...

— Да, да. Не тяните кота за хвост, молодой человек!

— И тут вдруг вы решаете вставить в нее нечто, написанное гораздо раньше. Знаете, при всем моем к вам уважении это мне почему-то представляется несколько циничным.

— Должен сказать, Джон, ваша наивность меня трогает.

— Вы считаете, я наивен?

— По-моему, очень мило, что у вас столь романтические, возвышенные воззрения на профессию литератора. И как мне ни тошно развеивать ваши иллюзии, придется тем не менее сказать, что мы, писатели, — самые большие радетели об окружающей среде, каких только можно вообразить. Мы постоянно ищем способы повторно использовать собственную продукцию.

— И в качестве новинки подаете нечто, состряпанное много лет назад? Разве это не надувательство читателей?

— Читатели? А кто это? Что они знают-то? Представление публики о рождении литературного детища в точности сравнимо, *в точности сравнимо* с представлением маленьких детей о рождении младенца. Большинство полагает, что книжки приносит аист.

— Уж вы меня простите, Пол, но сдается мне, сам не знаю почему, что вы уже это говорили, а?

— Ей-богу, Джон, это уж слишком. Насколько я помню, в моем объявлении насчет помощника ни слова не говорилось о том, что от него требуется давать советы, как мне писать мою книгу.

— Извините, я совсем не хотел вас обидеть. Однако же несколько моих предложений вы сочли полезными.

— Так вам нужно письменное выражение признательности? Хотите, чтобы я сделал сноску, указав, что именно вы подали мне мысль насчет Дианы? А мысль эта — мне все больше, честно говоря, кажется — и есть как раз та овчинка, что не стоит выделки.

— Ладно, Пол, больше не пророню ни слова. Просто буду писать под диктовку, как секретарь, — вы ведь затем меня и наняли.

— Только, пожалуйста, не надо на меня дуться. Я уже говорил и *только что повторил*, Джон, что я в восторге от нашего сотрудничества, поистине в восторге. Однако в данном случае меня не покидает ощущение, что вы преступили некую черту — грань между тем, что вы вольны говорить, а чего говорить не стоит.

— Заверяю вас, это больше не повторится.

— Ох, умоляю. *Умоляю.* Только без обид. Я этого не выношу. Давайте просто забудем данный эпизод. Вдобавок на самом деле, Джон, на самом-то деле я вынужден по зрелом размышлении признать, что вы правы. Вот. Каюсь.

— Прав в чем?

— В такой книге, как эта, мне не следует использовать ничего, бывшего в употреблении. Это и впрямь отдает цинизмом. И не только цинизмом, но еще и капитулянтством. Да и по тону статья совершенно не подходит. Слишком уж она журналистская, слишком "актуальная". Вы совершенно правы. Если я не могу сказать ничего нового, незачем и браться за такую книгу. Ну-с, принимаете мои извинения? Еще раз?

— Конечно, принимаю.

— Прекрасно. Так. Кажется, на днях я уже обмолвился, что хотел бы позвонить литагенту и тут мне нужна ваша помощь. Я не разговаривал с Эндрю целую вечность. И естественно, ничего ему еще не говорил о новой книге. Да и о вас. Мы с ним несколько потеряли друг друга из виду.

— Ясно. Значит, сами вы звонить не можете?

— Обычно за меня звонит миссис Килбрайд. Не то чтобы теперь приходилось это делать очень часто. Будьте добры, наберите номер.

— Пожалуйста.

— Телефон такой: 631-3341. Зовут его Эндрю Боулз. Да, Джон, прежде чем набирать...

— Да?

— Я буду говорить только с самим Эндрю. Пожалуйста, никаких секретарш. Если его на месте нет, просто повесьте трубку.

— Ладно.

— И еще одно. Не говорите ему, что это я звоню.

— Не говорить, что это вы? А что же прикажете мне сказать?

— Мы так давно не разговаривали, что он, полагаю, напрочь обо мне позабыл. И мне бы хотелось, чтобы звонок оказался для него сюрпризом. А уж приятным или нет, это другой вопрос.

— А-а, понял. Ладно. Извините, какой, вы сказали, номер?

— 6-3-1.

— И дальше?

— 3-3-4-1.

— Свободно.

Здравствуйте. Нельзя ли поговорить с Эндрю Боулзом?

Алло? Я хотел бы поговорить с Эндрю Боулзом.

А-а, понятно. Не скажете ли, надолго?

Ясно, ясно.

Нет. Нет, я перезвоню, когда он вернется. Спасибо.

Всего доброго.

— Он вышел?

— Уехал.

— Уехал? Куда?

— На Дальний Восток. Гонконг, Австралия, потом домой через Сан-Франциско и Нью-Йорк. Будет в отъезде еще самое меньшее полмесяца.

— Вон оно как. Ну что ж. По крайней мере, к тому времени, когда мы с ним сможем наконец поговорить, книга уже приобретет реальные очертания. А все-таки жаль. Было бы славно поболтать с Эндрю о том о сем — ведь сколько воды утекло... Прошло-то почти четыре года. Господи боже мой, целых четыре!

— Гм, Пол, ну что, начнем?

— Скажу вам без обиняков, Джон. Я устал. Очень, очень устал. По правде говоря, чем больше думаю о той работе, которую предстоит сегодня сделать, тем меньше чувствую в себе для этого сил. Я плохо спал ночь. Вы, естественно, мало что могли заметить из типичных признаков большого утомления. Ведь самый характерный из них — воспаленные глаза. Словом, хотелось бы сегодня утром отдохнуть. Отдохнуть и подумать. Не возражаете?

— Конечно нет. Могу я тем временем заняться чем-нибудь полезным?

— Безусловно. Расскажите мне, например, про Рембрандта. Я о нем как раз и буду думать. Не могу же я с бухты-барахты, не поразмыслив хорошенько, браться за книгу.

— Согласен.

— А потом, пока я буду отдыхать, вы, может, попытаетесь собрать картинку-головоломку? Как вы на это смотрите?

— Одобрительно. Только если вы не будете рассчитывать, что я сложу ее точнехонько к тому времени, как вы наберетесь сил для дальнейших трудов. Я, знаете ли, давненько не складывал головоломок.

— *Картинок*-головоломок. Головоломки, к вашему сведению, бывают самые разные.

— Да? Вот не знал.

— Теперь это мало кто знает. Так или иначе, рассчитывать на то, что вы ее быстро сложите, я не буду. Однако чем скорее начнете, тем быстрее закончите.

— Бесспорно.

— Ну-с, приступим к нашему Рембрандту?

— Постойте, я ведь все записал. Ага, вот. Итак. Название: “Автопортрет в возрасте...”

— Шестидесяти трех лет?

— Правильно. И был написан в?..

— Тысяча шестьсот шестьдесят девятом?

— Опять угадали.

— За несколько дней до смерти — верно?

— А вот тут — извините, мимо. Не дней, а месяцев. За четыре месяца.

— Четыре месяца? Точно?

— Все эти сведения я вычитал из пояснительного текста на стене.

— Неужто четыре месяца? Я был уверен, что ему оставались считанные дни.

— Нет, месяцы. Продолжать?

— Пожалуйста.

— Ну, вы, конечно, оказались правы. Нос у него — совершеннейшая картошка. И на самом кончике такое забавное пятнышко света.

— И, помнится, прямо под нижней губой седая бороденка.

— Нет.

— Нет?

— Он плохо выбрит. Вся нижняя часть лица покрыта щетиной. Но никакой седой бороденки там нет и в помине. Во всяком случае, такой, как вы описываете.

— Боже, что творится с моей памятью! Продолжайте.

— Руки у него как-то несуразно вывернуты.

— Вывернуты?

— Точнее сказать трудно; картина написана в таких темных тонах, что почти ничего не разберешь, но вроде бы руки лежат у него на коленях ладонями вверх.

— То есть пальцы не сжаты?

— Нет. А вы что думали, сжаты?

— Да, думал. Но... теперь я уже и сам не знаю. Надеюсь, он смотрит прямо в глаза зрителям? Смотрит грустно, спокойно и с достоинством.

— Верно. Этот взгляд прямо-таки гипнотизирует. Невольно чувствуешь, что не подобает подходить к нему слишком близко. Как будто перед тобой не портрет, а живой человек.

— Хорошо сказано. Н-да, жаль.

— Жаль чего?

— Жаль, что именно глаз и не будет, когда вы сложите картинку-головоломку.

— И правда жаль.

— Понимаете, Джон, когда художник и модель — один и тот же человек и, следовательно, глаза художника вглядываются в глаза модели, — глаза и являются главным в автопортрете. Можно написать прекрасный, трогательный и очень живой автопортрет даже без непременного сходства черт лица — всех, кроме глаз.

— Разрешите я продолжу? Над ушами дыбятся волосы, совершенно седые. На голове берет, вроде бы из мягкой замши.

— Слава тебе, Господи, за это.

— Что вы хотите сказать? За что тут благодарить Господа?

— За то, что хотя бы это я помню верно.

Джон, вы опять улыбаетесь. Пожалуйста, не ухмыляйтесь мне в спину.

— Ловко вы это улавливаете. Я действительно улыбнулся, это правда. Улыбнулся, слушая, как вы благодарите Бога за то, что на художнике замшевый берет. Но улыбнулся я совершенно беззлобно.

— Знаю. Я просто демонстрировал свою проницательность. Давайте посмотрим, сумею ли я сам опознать последний кусочек головоломки. На художнике сюртук бежевого цвета, возможно тоже замшевый, застегнут спереди на пуговицы. И меховой воротник. Прав я или... да прав, конечно!

— Почти правы.

— Почти?!

— Воротник не меховой. Он из того же материала, что и сюртук. Да, похоже, замшевый.

— О господи боже ты мой!

— Что случилось, Пол?

— Неужели теперь я теряю память?

— Пол, но это же пустяки. Ерундовские промашки. Ничего серьезного.

— А для меня этот меховой воротник, чтоб его, — вещь *очень* серьезная! Убийственно серьезная! Выходит, я даже не могу толком вспомнить свою любимую картину!

— Да вы же сами сказали, что не видели ее много лет.

— Джон, когда я лишился зрения, я лишился настоящего. Лишился напрочь. Хорошо, пусть. Я научился обходиться без него. Или почти научился. Но если я начну терять память, я лишусь не только настоящего, но и прошлого. И тогда мне останется одно лишь будущее. Боже правый, и какое будущее!

— Я почему-то воспринимал это иначе.

— До сих пор я, как дурак, жил самообманом и еще радовался. А мой рай обернулся адом.

— Но покуда я с вами, Пол, вы не будете утрачивать настоящее. Давайте *я* стану теперь вашим настоящим. А *также и* прошлым.

— Ничего не скажешь, Джон, очень великодушное предложение; однако мы оба прекрасно знаем, что вы здесь будете отнюдь не всегда, — так зачем это вообще предлагать? Наверное, больше всего на свете я ненавижу душевную щедрость особого рода: когда делаются великодушные предложения и при этом обе стороны сознают, что все это — пустой звук.

— Ну, извините, я только попытался...

— Пожалуй, пойду прилягу.

— А. Хорошо.

— Если бы вы тем временем взглянули на головоломку с картиной Рембрандта, я был бы вам очень признателен.

— Обязательно. А вы бросьте думать о делах. Постарайтесь немного отдохнуть.

— Увидимся позже.

***

Теперь мне ясно: я ничему не научился, ничего не запомнил. Столько лет, и все зря. Я беспомощен, совершенно беспомощен и, если не считать Джона, один в этом мире как перст. Без зрения, без глаз, без лица одинодинешенек, отрезанный от мира, визуально отрезанный, изгнанный из монотонного однообразия пульсирующей повседневной жизни этого мира. Ах, да был ли кто когда-нибудь в таком отчаянном положении? Ведь теперь для меня окружающее – это всего лишь чистый лист бумаги, чистый черный лист, с которого стремительно исчезают последние следы написанного текста. Чего бы только я не дал – мою правую руку, левую руку, ноги, нос, пальцы, половой член, да все что угодно! – за возможность еще разок взглянуть на мир!

***

— Ну, глядите, чтобы он у вас напился пилюль и порошков от простуды по самые брови. Очень рекомендую.

Эти тоже годятся. Пусть пропотеет хорошенько, и все пройдет.

Угу.

Нет, нет, вовсе нет.

Не беспокойтесь, это совсем не трудно. Знаете, не такой уж я недоумок в поварском деле. Очень даже неплохо готовлю. Давно уже сам для себя кухарю.

Его капризы? Да, да, привыкаю к ним.

Ну, что ж. Почему бы вам просто не отдохнуть недельку?

Я серьезно. Собственно, даже настаиваю.

Не волнуйтесь. Я сам поговорю об этом с сэром Полом, и, уверен, он возражать не станет. А неделя, само собой, будет оплачена сполна, на этот счет не волнуйтесь.

Нет-нет, не заходите, не беспокойтесь. Если мне что-нибудь понадобится, я вам позвоню.

Правильно.

То есть... Ну да, ну да, само собой.

Хорошо. Ну...

Ну, будьте здоровы. И обязательно передайте Джо мои лучшие пожелания.

Ладно. Пока.

Ага.

Непременно. Ну, до свиданья.

Пока.

А, Пол, это вы. Я и не заметил, что вы там стоите.

— Как я понимаю, вы разговаривали с миссис Килбрайд?

— Ну да. Она позвонила сказать, что Джо заболел. Свалился с гриппом.

— Если я правильно расслышал, вы отпустили ее на неделю, так?

— В общем-то да, отпустил. Его, видимо, сильно скрутило, и...

— Это все замечательно, Джон, но вам не пришло в голову сначала посоветоваться со мной? Прежде чем отказываться от ее услуг.

— Послушайте, Пол, вы же говорили мне, и не раз, чтобы я держался с миссис Килбрайд без лишних церемоний. Что она-де обслуживает меня здесь точно так же, как и вас. Разве вы этого не говорили?

— Верно, говорил. Но речь шла о лишней чашке кофе или яблоке в тесте. А вот что касается целой недели отпуска, то не забывайте: пока

что плачу ей я и... Заметьте, я не сержусь; правда не сержусь, но мне кажется, в таких случаях не худо бы спросить меня, когда ей уходить и когда оставаться.

— Вы же спали. Я не хотел вас будить.

— Я не спал. И потом, неужели нельзя было подождать, пока я проснусь?

— Что́ вы, собственно, хотите сказать? Что я совершил ошибку, разрешив ей не приходить?

— Не то чтобы ошибку. Вполне возможно, я сказал бы ей то же самое. Просто я считаю, что говорить ей об этом — моя привилегия.

— Извините.

— И уж безусловно, прежде чем так бесцеремонно сжигать корабли, я бы договорился о каком-нибудь ином варианте. Как мы теперь будем с едой? Повесим, надо полагать, в окне почты объявление о том, что ищем кухарку. Один бог знает, кого мы рискуем в результате заполучить.

— Я же вам говорил, что охотно буду готовить для нас обоих. Хотите, начну прямо сегодня вечером.

— "Хочу"? Именно сегодня вечером, деваться-то некуда. Если мы вообще собираемся нынче есть.

— Послушайте, Пол. А не съездить ли мне днем в Чиппинг-Кэмпден за покупками? Тогда к ужину я приготовлю для нас что-нибудь вкусненькое. Как вы на это смотрите?

— Ну... Ну хорошо. Не стану отрицать: какое-то разнообразие вместо вечного кашеобразного варева миссис Килбрайд было бы очень кстати. Но сможете ли вы, да и есть ли у вас желание стряпать изо дня в день целую неделю?

— Мне нравится готовить на двоих. Для меня это не труд, а удовольствие.

— В таком случае договорились. Все хорошо, что... и так далее. Вы уже взглянули на картинку-головоломку?

— Само собой.

— И?..

— Выложил все кусочки по периметру. Внешние края.

— Уже? Ну, Джон, это здорово! По опыту знаю, что теперь дело с головоломкой, считай, наполовину сделано.

— С *картинкой*-головоломкой.

— Что?

— С *картинкой*-головоломкой. Помните? Головоломки бывают разные.

— Да, Джон, по опыту знаю, что дело наполовину сделано. В поэзии точно так же. Навряд ли вам известно, что я выпустил томик стихов?

— Нет, первый раз слышу. Поэзию я мало читаю.

— Юношеские стихи, типично юношеские стихи. Тонюсенький томик.

— Надо же.

— Как, в сущности, выразился Сирил Коннолли[1], в каждом толстом глупце скрыт тоненький, рвущийся на волю томик.

— Простите, не понял.

1. Сирил Вернон Коннолли (1903–1974) — английский писатель и журналист, известный своими афоризмами и сентенциями.

— А, не важно, не важно. Многим, однако, это понятно. Словом, то были рифмованные вирши, боюсь, дрянные, я в них не заглядывал много лет. Слава богу, сие издание почило в бозе. Для подающего надежды нет худшего врага, чем успех, как заметил тот же Сирил Коннолли. Прекрасно помню, однако, что начинал я неизменно с рифм — как вы начали картинку-головоломку с ровных краев. Вот и вся суть моей речи. Ничего особенного.

— Я бы с удовольствием их почитал. Ваши стихи то есть.

— Да нет, не почитали бы и не почитаете. Нам есть на что потратить ваше время с куда большим толком. К примеру, на работу над моей книгой. Не заняться ли ею? Утро-то уж почти прошло.

***

— Я опять весь в поту. Сколько времени мы корпим?

— Сейчас посмотрим. Уже почти половина шестого, а начали мы в двенадцать, сразу после того, как пробило полдень. Час ушел на обед и где-то минут тридцать на кофе. Всего, стало быть, чистых четыре часа.

— Только четыре? Мало, очень мало. Да что уж теперь. Прочтите-ка мне все сначала. А потом мы выпьем по стаканчику виски и расслабимся.

— Прочесть то, что мы сделали сегодня?

— Да, только сегодняшнюю порцию.

— Вы удобно сидите?

— Читайте, пожалуйста.

— "Давайте рассмотрим случай Рембрандта ван Рейна. Этот человек, чей последний автопортрет висит в Национальной галерее, — художник на закате своего земного существования, старый и некрасивый, но при этом спокойный и исполненный достоинства; он сидит положив руки на колени ладонями вверх, словно говоря зрителю: прими меня таким, каков я есть, каким я стал в старости; так вот, человек сей смотрит на нас с полотна теми же глазами, которыми он, художник, смотрел на это полотно триста лет тому назад. Всего четыре месяца отделяют его от смерти — или, вернее было бы сказать, от бессмертия. Его глаза, однако, — а мы чувствуем, что к этим глазам не подобает подходить слишком близко, как если бы перед нами был реальный человек, — его глаза и составляют главное в этой картине, ради них она и писалась. Ибо это не столько автопортрет, сколько исследование глаз, исследование тех глаз, которые первыми видели то, что видим сейчас мы, и которые, кажется, пристально смотрят на нас, разглядывающих их, и устанавливают с нами зрительный контакт через пропасть в три столетия.

С нами, говорю я. Но ведь *у меня* же нет глаз, мне нечем разглядывать глаза Рембрандта. Я не могу установить зрительный контакт с ним или с кем-либо еще в целом мире. Тем не менее я по-прежнему "вижу" эти его глаза, даже при том что я не видел самого портрета уже несколько лет. Я вижу их так называемым внутренним оком, которое, пройдя через все испытания и муки, выпавшие мне в последние годы, осталось невредимым. Нет уже глаз Рембрандта; и моих тоже нет. Однако две пары призрачных глаз, его и моих, продолжают поддерживать контакт, его — благодаря изображению на полотне, мои — благодаря памяти.

Теперь давайте вообразим себе его "Автопортрет в шестьдесят три года" в виде разложенной на скатерти картинки-головоломки. Нет, к чему напрягать воображение? Ведь такая головоломка существует. Продается в сувенирном магазине Национальной галереи. Но представьте се-

бе ее целиком, кроме тех нескольких кусочков, не более трех-четырех, которые и составили бы глаза Рембрандта. Что же окажется перед нами? Общий вид человеческой головы и торса. Или, скорее, обычная, с ровными краями, прямоугольная, так сказать, карта этого вида. А в центре — пространство скатертной ткани, извилисто, как всегда в головоломках, очерченное, с прихотливо изогнутыми краями, словно причудливой формы бассейн какой-нибудь голливудской звезды; именно это пространство и занимали бы глаза".

— Ну? Чего же вы ждете?

— Это все.

— Все? Все, что мы сделали?

— К сожалению, да. Не так уж и плохо, в наших-то обстоятельствах. Я только что подсчитал количество слов. Триста семьдесят.

— Гм.

— Можем тут же продолжить.

— Нет. Нет, пока хватит. Но меня вот что интересует. Есть в этом какой-то смысл?

— По-моему, есть, и немалый.

— Спасибо на добром слове, Джон, но я не могу отделаться от мысли, что все это — одна сплошная болтология. А вот если бы я посмотрел собственными глазами, то мог бы судить сам.

— На картину?

— Да на текст!

— А-а.

— Все это словоблудие про внутреннее зрение... Внутреннее око? Чушь собачья, и больше ничего!

Ох-хо-хо. Ну да ладно. Утро вечера мудренее, как говаривал кто-то.

***

— Осторожно, тарелка очень горячая.

— Ну, Джон, что бы это ни было, я уже могу со всей определенностью сказать: тут стряпня совсем не à la варево доброй миссис Килбрайд.

— Итак, по принципу циферблата: фазан — ровно в полдень, жареный картофель — в три, фасоль — в семь.

— М-м-м. Какой восхитительный аромат! Хотя фраза "Фазан ровно в полдень" очень напоминает название какой-нибудь жуткой, но ловко сварганенной пьесы Раттигана или Н. Ч. Хантера. А соуса тут случайно нет?

— Есть, а как же! Соус — постойте... Я знаю, вы хотите, чтобы я не вдавался в подробности, но все же должен сказать, что соус — на позиции десять часов десять минут.

— Десять десять, да? А вы знаете, что это за время?

— Что-что? Я, кстати, наливаю вам вина. "Шамболь-Мюзиньи" тысяча девятьсот девяностого года.

— Простите, не понял.

— Я про вино. Так вы говорили?

— Говорил? О чем?

— Десять десять.

— А, да. Именно это время всегда показывают на рекламе наручные часы. Неизменно.

— Правда?

— Видите ли, это создает впечатление, что циферблат "улыбается". И тем придает часам дополнительную привлекательность в глазах потенциального покупателя. Так это принято объяснять.

— Ну да? И откуда вы все это знаете?

Пол? Вам что-нибудь...

— Блокнот ваш на столе?

— Конечно. А что? Пришла в голову какая-то мысль?

— Да, насчет циферблата. Десять десять. Похоже на физиономию слепца, улавливаете? Помните, что я вам говорил? Про то, что слепой вынужден стать самым терпимым человеком на свете? И улыбаться, вечно улыбаться; на его физиономии всегда десять десять, как на рекламном циферблате, — так ему легче... м-м-м... снискать расположение тех... тех своих знакомых, на чью помощь ему только и придется рассчитывать в трудную минуту. Запишите-ка это, пожалуйста.

— Готово.

— Спасибо. Как вам кажется, неплохо получилось? Сдается мне, я даже знаю, куда это вставить.

Джон, вы улыбаетесь.

— Извините, просто вы так произнесли "Сдается мне, я даже знаю, куда это вставить" — почти на грани непристойности.

— А, да-да, понятно.

— Но вы и вправду не перестаете меня поражать. Прямо как Шерлок Холмс. Каждый раз застаете меня врасплох.

— Знаете, Джон, мне, наверное, не следовало бы раскрывать вам все мои секреты, но вынужден вас все же разуверить: ничего сверхъестественного тут нет. Улыбаясь, вы морщите губы и прицокиваете языком — очень тихо, еле слышно, но все же уловимо — и при этом еще своеобразно фыркаете носом. Слепой ведь не упускает ничего. Я действительно могу *расслышать*, как вы улыбаетесь.

— Просто страшно подумать.

— Так ведь все зависит от того, чему вы улыбаетесь, верно? Ну вот, вы уж меня простите, но я увлекся нашей бессвязной болтовней, и теперь вам придется заново рассказать мне, что где у меня на тарелке.

— Полдень — фазан. Три часа — картофель. Семь — фасоль. И десять десять — соус.

— Благодарю вас. Кстати, какой роскошный запах у вашего лосьона после бритья.

— "Джаз". Сен-Лоран. Надеюсь, не слишком бьет в нос?

— Ничуть. Запах, я бы сказал, сдержанно-пикантный. Возможно, очередная безвкусная бурда, изготовляемая миссис Килбрайд, и не выдержала бы такого ароматического удара, но это... Ну, Джон, поздравляю, фазан восхитителен, совершенно восхитителен.

— Приятно слышать. Правда приятно. Ведь я давным-давно не готовил для двоих.

— Вы уже говорили. Но...

— Да?

— Почему, Джон?

— Что почему?

— Почему вы давно не готовили для двоих?

— Вы же знаете почему. Я живу один.

— Но я об этом и спрашиваю. Почему вы живете один?

Вы еще молоды. По всей видимости, относительно хорошо обеспечены. И вы явно человек приметный, более чем приметный. Еще в первый день нашего знакомства вы сами сказали, что недурны собой. Я, конечно, не хочу лезть не в свое дело, но признаюсь, меня снедает любопытство. Вы-то ведь про меня уже многое узнали. Итак, почему вы до сих пор не женаты?

— Ответа на этот вопрос я не знаю.

— Разве вы не любите женщин?

— Что?

— Разве вы не любите женщин?

— Вы имеете в виду, не гомик ли я?

— Кажется, нынче говорят "голубой". Это ли я имел в виду? Пожалуй, да. Как вы понимаете, для нашего с вами сотрудничества это не имеет ни малейшего значения.

— Нет, я не гомик.

— Тогда почему же вы один как перст? Уж простите меня, Джон, но вы живете в моем доме, а я почти ничего не знаю о том, какое существование вы вели до приезда сюда; хоть я и увечное страшилище, но другие представители моего вида интересуют меня ничуть не меньше, чем любого нормального человека.

— Можно просто сказать: я всегда был довольно нелюдимым.

— Бросьте, Джон, вы же не отвечаете на вопрос, а только вынуждаете меня поставить его несколько иначе. Почему вы всегда были довольно нелюдимым? Расскажите-ка про себя.

— Если не возражаете, Пол, я предпочел бы не отвечать.

— Вон как!

— В конце концов, нелюдим потому, в частности, и нелюдим, что не любит говорить про свою жизнь, правда? Ну сами подумайте. Если бы меня действительно тянуло откровенничать, я не был бы таким нелюдимым. Улавливаете мою мысль?

— Я улавливаю другое: я вижу тут искусную, по всем законам софистики выстроенную попытку вообще избежать ответа на вопрос. Ну, будь по-вашему. Вы, значит, предпочитаете о себе не рассказывать; что ж, это ваше право, я готов отнестись к нему с уважением. Но если вам когда-нибудь захочется, как вы выразились, пооткровенничать, имейте, пожалуйста, в виду, что у вас здесь есть друг, который с готовностью выслушает все, что вы скажете.

— Очень любезно с вашей стороны, Пол.

— Да, Джон, ужин и впрямь восхитительный. Или я уже это говорил? Фазан приготовлен именно так, как надо. Нежный, не слишком волокнистый. А картошка — картошка просто тает во рту.

— Как вам соус?

— Соус? Да, тоже на редкость хорош. Есть в нем особый тонкий привкус. Не могу точно определить, какой именно. Необычный, но очень, очень приятный.

***

— Ктоо-о-о

Подсказал: она моя?

Ктоо-о-о
Дал мне счастье бытия?
Вот абсолютное блаженство!
Вот бабсолютное лаженство!
Ктоо-о-о
Тра-ла-ла-ла-ла-ла-ла-лам?
Ктоо-о-о
Пам-пам-па-рам-па-рам-па-рам
Ооо-о-о!
Да, угадала ты, любовь моя!
Не кто иной, как ты.

Ктоо-о-о...

Кто там?

Есть там кто-нибудь?

Джон, это вы?

Скажите ради бога хоть слово!

Джон! Джон! Джон!

— Я здесь! В чем дело? Что-то случилось?
— Зайдите скорее сюда!
— Вы хотите сказать, в ...
— Да, да! Заходите внутрь! Какое это имеет значение?

— Что произошло?
— Ответьте мне честно, Джон. Вы стояли, минуту назад... стояли в ванной комнате?
— Что?! Конечно же нет.
— Послушайте, причина ведь меня не волнует: по ошибке вы зашли или вам что-то привиделось... Не имеет значения. Просто мне необходимо знать, стояли вы там или нет. У двери.
— Да нет же, Пол, не стоял, уверяю вас.
— А где вы были?
— Когда вы меня позвали? Сидел за столом, занимался картинкой-головоломкой. Я ее почти сложил.
— Полагаю, нет смысла спрашивать вас, не заметили ли вы кого-нибудь? Я имею в виду, в прихожей или...
— Разумеется, не заметил. Во всем доме никого, кроме нас с вами, нет. Я сам запер входную дверь.
— А черный ход?
— Так его сегодня и не отпирали. Что случилось? Когда вы лежали в ванне, вам показалось, что кто-то над вами стоит, да?
— Не знаю, я уже вообще ничего не знаю. Но свет-то *горит*?
— Горит, горит. Пол, в доме, кроме нас, ни души. Можете мне поверить.
— Да. Да, вы, разумеется, правы. Но я так струхнул — вы представить себе не можете. Сердце до сих пор колотится. Я в самом деле готов был поклясться...

— Слушайте, мне известно, что слепые становятся особенно чуткими к... Ну, что у них остальные органы чувств гипертрофируются... Правильно я употребил это слово?

— Да.

— В таком случае не исключено, что у вас развилась *повышенная* чуткость, правда? Быть может, теперь вы стали слышать звуки — всякое там поскрипывание и прочее, — которые издает старый, обветшавший дом, не более того, а вы раздуваете из этого бог знает что. Разве не может такого быть?

— Да, я... Я уверен, что так оно и есть. Пожалуй, тут вы верно подметили. О господи, я просто сам не свой. И себя, и вас поставил в неловкое положение. Но говорю вам, Джон, я готов был *поклясться*, понимаете, поклясться, что в ванной кто-то есть.

— Хотите, чтобы я остался с вами?

— Нет, нет, вы очень добры, но я... Мне все равно пора вылезать. Вода уже чуть теплая. Большое спасибо, Джон. И простите, что вам приходится терпеть мои дурацкие закидоны. Удовольствие, надо полагать, маленькое. И в круг ваших обязанностей, боюсь, совсем не входит.

— Не думайте об этом. Сейчас вам нужно хорошенько выспаться.

***

Неужели мне все это мерещится? Неужели? Может быть, я, как подсказывает Джон, стал чрезмерно чуток? Никогда не слыхал, чтобы подобное происходило со слепцами, но смысл в этом есть, и немалый. Услышав легкое поскрипывание пола в ванной, я сразу непроизвольно заключаю, что скрип "вызван" чем-то – вернее, кем-то. А ведь на самом деле существуютследствия без причин. Вещи в доме скрипят сами по себе. Шевелятся сами по себе. Когда что-то происходит, часто невозможно указать причину, по которой данное явление происходит в какой-то конкретный момент. А не в другой – минутой раньше или тридцатью секундами позже. Жизнь ведь не роман, она не обязана оправдывать каждое составляющее ее микрособытие. Быть может, все дело в том, что после стольких лет полного одиночества присутствие в доме другого человека само по себе сделало меня гипертрофически восприимчивым к тем звукам и ощущениям, на которые люди, всю жизнь живущие бок о бок с другими, не обращают внимания и в конце концов вообще перестают замечать? В этом ведь тоже есть смысл. Возможно, я просто забыл, какие звуки связаны с присутствием "посторонних". Или я схожу с ума. Ведь в сумасшествии тоже можно усмотреть свой смысл.

***

— Это вы, Джон?

— Нет, сэр Пол, это я, миссус Килбрайд.

— Миссис Килбрайд? Какого черта вы здесь делаете? Вы же на неделю в отпуске.

— Знаю, знаю, как не знать. Да только я на кухне шитье свое позабыла... и журнал "Пиплз френд"... А еще хотела хоть одним глазком поглядеть, как оно все тут, гладко или нет. Дай-ка, думаю, забегу раненько, пока вы, ребятки, еще не встали.

— Ребятки!

— Ну, вы ж меня знаете. Я же страсть люблю подразниться.

— Да, но уж избавьте меня. А который вообще-то час?

— Только-только семь пробило. Неужто не слыхали церковных часов?

— Да разве я стал бы вас спрашивать, если бы слышал?

— Ууу-у, кто-то сегодня встал не с той ноги. А чего это вы вообще вскочили в такую рань? На моей памяти, вы всегда любили поваляться в постели подольше.

— Опять плохо спал ночь.

— *Опять* плохо спали? Не спится, что ли?

— Да, не спится. Кофе уже есть?

— Так я только еще чайник поставила. Бедняжечка вы мой, вид-то у вас совсем квелый, это уж точно. Витамины вам нужны, вот что.

— Ради бога, миссис Килбрайд, я сегодня не в том настроении.

— Да я просто с вами разговариваю, не молчать же мне.

— Вот это мне как раз и не нравится. И почему люди думают, что нужно постоянно болтать языком? Рты у нас ведь предназначены еще и для еды, однако мы не едим беспрерывно, правда?

— Легко вам говорить. Видели бы вы моего Джо, вы бы иначе запели. Какая там еда! Можно подумать...

— Как там Джо, кстати?

— Ох, сэр Пол, до чего ж я беспокоюсь! Сроду не видала его таким хворым, в чем только душа держится.

— Ну-ну, миссис Килбрайд, выше нос.

— Да, сэр Пол, если б вы его хоть одним глазком увидали, вы бы поняли...

— Ну-ну. Уверен, что вы волнуетесь совершенно понапрасну. У него просто тяжелый грипп, вот и все. Гм, кофе готов?

— Погодите. Вода еще не вскипела.

— "Нет... Нет, вода кипит..."

— Чего говорите?

Да нет, сэр Пол, она совсем даже не кипит. О чем вы толкуете? Вы ж ее видеть-то не можете.

— Извините, миссис Килбрайд, я был мыслями далеко отсюда.

— Оно и видать. Хотите чего-нибудь горяченького на завтрак? Яичницу-болтунью?

— Нет, спасибо. Просто поджаренный хлеб.

Нет, миссис Килбрайд, я вспомнил маленького мальчика, которого знал когда-то. Давным-давно. Мы вместе купались. На побережье в графстве Суффолк. Вернее сказать, купался он. Я еще стоял на берегу и осторожно пробовал воду ногой, а он уже бултыхнулся в море. И когда я его спросил, не ледяная ли вода, он воскликнул: "Нет, вода прямо кипит! Кипит!" Прелесть, правда? Я ему тогда крикнул: "Если вода кипит, почему нет пузырьков?" Но он к тому времени был уже далеко и не слышал.

— Вы купались? Даже не представляю.

— Не всегда же я был таким страшилищем, как теперь.

— Вам хлеб маслицем помазать?

— Да, пожалуйста.

— А джемом?

— Второй кусок, а первый не надо. Если, конечно, вы поджариваете два куска.

— Два, два. Джон еще не вставал?

— Нет. Джон тоже из тех, кто любит поваляться подольше.

— Просто я сунула нос в соседнюю комнату, а там на столе головоломка лежит, уже вся сложенная.

— Закончена, значит? Замечательно; стало быть, сегодня мы ею и займемся.

— Так она вам нужна для вашей книжки, что ли?

— Естественно. Я специально попросил Джона привезти ее из Лондона. Из Национальной галереи. Неужели кофе все еще не готов?

— Готов, как не готов. Нате-ка. А вот и ваш жареный хлеб. Который слева, тот намазан маслом.

— Спасибо.

— И чего ж это на ней такое?

— Где?

— Да на головоломке вашей.

— И вы задаете мне этот вопрос?! У вас же есть глаза, не так ли?

— Ну, есть, да только я не про то. Та чудна́я штуковина между ними зачем?

— Чудная штуковина между вашими глазами? Рискну выдвинуть смелое предположение, что это ваш нос.

— Ой, ну да, ха-ха-ха, но я ж не про то. Я про то, что в головоломке. Какая-то чудная штуковина.

— Что еще за чудная штуковина?

— На полу валяется. Лежит между теми двумя. Уж я и так и сяк глядела — все одно не пойму, что это такое.

— А я никак не пойму, о чем это вы толкуете. Оторвите-ка мне кусок бумажного полотенца, руки вытереть.

— Нате. Штуковина эта... в том-то и дело, не знаю я, чего это, и все тут. Чего-то там словно бы торчит между двумя мужчинами.

— Господи боже, какими двумя мужчинами?!

— Да теми же, что на головоломке.

— Что вы сказали?!

— Батюшки, вы только гляньте, он аж хлеб уронил! И, ясное дело, по закону подлости — джемом вниз. Давайте я возьму...

— Ах, да забудьте вы про этот проклятый хлеб! Что вы сейчас сказали?!

— Вот чего, сэр Пол, не надо на меня кричать. Знаю, спали вы плохо, не выспались, но ко мне, все одно, какое-никакое, а уважение имейте.

— Прошу вас, умоляю, миссис Килбрайд, это, скорее всего, очень для меня важно. Что именно вы сказали про головоломку?

— Да никак я не могла взять в толк, что за штуковина лежит на полу — только всего и сказала-то.

— "Между двумя мужчинами" — вы так сказали, верно?

— Ну да, меж них она и лежит.

— Но что же там за мужчины? На картине-то всего один.

— На какой такой картине?

— Которая на головоломке! Из кусочков составляется знаменитая картина!

— Ну, не знаю. Одно могу сказать: мужчин там двое, и точка. Да еще эта штуковина.

— Пойдемте со мной в гостиную.

— Что? Прямо сейчас?

— Да, сейчас. Это очень, очень важно.

— Ой, боже ж ты мой, да что я такого сказала-то? Ох, ну, так и быть. Погодите-ка.

— Скорее, пожалуйста.

— Иду, иду.

— Так, хорошо. Скажите мне, коробка здесь?

— Коробка? Какая коробка?

— Коробка с головоломкой. Я имею в виду коробку, в которой головоломку привезли.

— Нет... Нет, ничего такого не видать. И на столе нету.

— Ладно. Пускай. Посмотрите... Просто посмотрите на саму головоломку и опишите то, что видите.

— Да ради бога, лишь бы вы не блажили. Ну, там, стало быть, двое мужчин.

— Как они одеты?

— По-старинному. Один смахивает на Генриха Восьмого, только разве похудее будет. А второй вроде как священник. Католик небось.

— А про какую это штуку вы все толкуете? На полу которая.

— Ну, в том-то и дело. Говорю вам, не знаю. Вообще ни на что не похожа. Прямо никак не разберешь. Чего-то такое расплющенное, вроде лепешки, что ли...

— Расплющенное, вроде лепешки?..

А скажите, миссис Килбрайд, не череп ли это?

— Череп? Ну нет, ни в коем разе!

— Вы уверены? Слушайте, возьмите-ка меня за палец!

— За палец?

— Да! Вот за этот палец!

— Ладно, пожалуйста. И чего вы хотите, чтобы я с вашим пальцем сделала?

— Хочу, чтобы вы подвели его к этой, как вы выражаетесь, штуковине.

— Ну вот, уже в нее тычете.

— А теперь взгляните-ка сбоку. Не на палец, конечно, а на штуку эту. Взгляните на нее вот отсюда.

— Ладно, ладно, только не пихайте меня.

— Извините. Просто следите за движением моего пальца. Вы следите?

— Слежу, слежу.

— Что теперь скажете? Не может ли это быть изображением черепа?

— Что ж... вроде как и может. Может, и правда череп, если уж на то пошло. Но тогда скажу, что нарисован он, по-моему, не шибко здорово.

— Это не важно. Так, а прямо над этой штукой стол есть?

— Есть.

— А на столе лютня?

— Чего?

— Нечто вроде мандолины. На гитару похоже.

— Верно, верно.

— И глобус?

— Ага.

— Хорошо. Теперь последний вопрос. Если не ошибаюсь, эти двое мужчин стоят перед занавесью. Правильно?

– Да.

– Какого цвета занавесь?

– Зеленая.

– Верно, зеленая. Конечно же зеленая. Большое спасибо, миссис Килбрайд, очень вам благодарен. Больше я вас не задерживаю. Картина мне ясна. Ха, вот именно, картина мне ясна.

***

– Доброе утро, Пол.

– А, Джон, это вы. Доброе, доброе утречко вам. Хорошо спали?

– Неплохо. А вы?

– Я? О, прекрасно. Просто прекрасно.

– Впервые вижу, чтобы вы спустились сюда раньше меня.

– Впервые, значит?

– Да. Вы давно встали?

– С час назад. Утро было чудесное, и мне расхотелось валяться в постели.

– Утро было чудесное? Сейчас вообще-то небо затянуто тучами.

– Ну, а мне оно показалось чудесным. Слепому-то какая разница? Я уже встал. И, как говорится, рву постромки. По-стром-ки.

– Пойду поставлю чайник. Вам, наверное, до смерти хочется кофе.

Вот те на!

– В чем дело, Джон?

– Да тут полный кофейник кофе!

Это *вы*, Пол, его сварили?

– Я? Конечно нет. Вы же знаете, я совершенно беспомощен. Нет, если вам хочется кого-нибудь поблагодарить, благодарите миссис Килбрайд.

– Миссис Килбрайд?

– Да, кофе сварила миссис Килбрайд. Наливайте себе.

– Значит, миссис Килбрайд приходила сюда?

– Угу. Она что-то здесь забыла. Ах да, припоминаю, корзинку с шитьем. На самом деле, подозреваю, ей хотелось сунуть нос на кухню, *а также* в гостиную – посмотреть украдкой, что тут и как. Собственно, она сама в этом почти призналась.

– И что-нибудь ей пришлось не по вкусу?

– Трудно сказать. Мы просто поболтали о том о сем. А вы что же, кофе не пьете?

– Пью, конечно. Просто...

– Да?

– Пол, меня тяготит одна вещь; висит на душе как камень.

– Камень на душе, говорите?

– Да, я все хотел... хотел...

– Если на душе камень, то лучше, мой милый, его и не трогать: не ровен час сорвется, а нам это ни к чему.

– Я теперь уже очень хорошо изучил вас, Пол. Житье бок о бок с вами странным образом привело к тому, что и у меня... и у меня развилась невероятная чуткость, восприимчивость. Прямо как у слепого. Как у вас,

собственно. Я начинаю улавливать... Выскочило слово... Нюансы? Я начинаю улавливать нюансы лучше и быстрее, чем когда-либо прежде. Взять, к примеру, ваш тон. Теперь я подмечаю малейшие оттенки в вашем голосе. Знаете, ваша язвительность нередко весьма тяжеловесна, но бывает и очень тонкой. Тем не менее я воспринимаю ее тотчас же и, как правило, могу заранее сказать, что будет дальше. Ощущение такое, будто у меня выросли антенны, и теперь я слышу то, чего прежде не слышал. Не знаю, ясно ли я выражаюсь?

— Вы говорите вполне разумные вещи. Продолжайте.

— Вот хоть сегодня. Резкая нотка в вашем голосе дает мне ясно понять: что-то не так.

— А. И это означает?..

— Это, мне кажется, означает, что вам известно кое-что, чего я не знаю.

— Мне известна уйма вещей, которых вы не знаете.

— Тут не нужно быть семи пядей во лбу, Пол. Этот ваш тон плюс тот факт, что сюда приходила миссис Килбрайд, — а мы ведь оба знаем, какая она трепушка... Может быть, я сам подставляю себя под удар, но готов держать пари — вам уже известно про головоломку.

— Известно.

— Я сам собирался вам рассказать. Правда.

— Неужели? Что же вы собирались мне рассказать, Джон? Как намеревались оправдать свой обман слепого человека?

— Вы должны мне поверить, если я скажу...

— А с чего это мне вам верить? С чего мне верить хоть единому вашему слову? Вы мне отвратительны, Джон, да-да, совершенно отвратительны. Не стану делать вид, будто я скорее оскорблен, чем зол, это не так. Я страшно зол.

— Вы имеете на это полное право.

— Обманывать слепца? Уму непостижимо! Это гнусно, Джон, гнусно. Неужели вы самому себе не противны?

— Я все понимаю.

— Ох, да вы с вашей поганой душонкой вполне друг друга стоите!

— Позвольте мне все же объяснить...

— Объяснить? А что тут вообще объяснять? Чего, интересно знать, вы надеетесь добиться своей жалкой софистикой?

— Ну дайте же мне сказать. Когда я был в Национальной галерее, когда покупал головоломку...

— Это ведь "Послы" Гольбейна, не так ли?

— Миссис Килбрайд вам сказала?

— Миссис Килбрайд?! Да ей что "Послы" Гольбейна, что черепашье дерьмо — все едино.

— Тогда как же вы узнали?

— С помощью моих чутких пальчиков! Головоломки ведь выпуклые, что твой "брайль".

— На ощупь?! Ну, знаете, это...

— Да не валяйте дурака! Вычислил сам. Больше вам и знать нечего.

Итак, Джон, на чем вы остановились?

— Это правда, там действительно не было головоломки с картиной Рембрандта, как вы и подозревали. Но я — только не спрашивайте почему — решил вместо него купить Гольбейна. По какому-то внутреннему побуждению, по необъяснимой прихоти. В ту минуту, Пол, клянусь, *клянусь*, у меня не было никакого намерения выдавать его за Рембрандта. Просто

мне показалось... показалось, что вещица забавная, стоит ее купить. А потом, когда приехал домой, я хочу сказать, когда вернулся сюда и вы стали расспрашивать меня о поездке в Лондон, на меня что-то нашло, сам не понимаю что. У вас был такой унылый, подавленный вид, и я вдруг, к собственному изумлению, ни с того ни с сего выпалил, что мне в конце концов удалось купить именно то, что нужно. Пол, я всего лишь хотел доставить вам радость. Поскольку вы все равно видеть картину не могли, я и подумал: та или эта — какая разница?

— Понятно. По внутреннему побуждению. По необъяснимой прихоти. Однако же вы сели и сложили-таки Гольбейна. Закончили целиком. Решили подкрепить иллюзию. Даже предоставили мне возможность продиктовать для книги пассаж о том, что такую картинку-головоломку и воображать не нужно, потому что она существует в реальности. Зачем, Джон? Ради всего святого, скажите, зачем?

— Боже, как мне было тошно. Настолько тошно... настолько тошно, что я не сомневался — вот сейчас вы уловите испуг в моем голосе. Я не знал, что делать. Поймите же, я думал, что головоломка станет всего лишь... всего лишь метафорой. Я понятия не имел, что вы намеревались как раз о ней и писать. Повторяю, это была страшная глупость, но я совершил ее, чтобы доставить вам радость.

— Н-да, Джон, признаюсь, я уж не знаю, что и думать.

— Если вы хотите, чтобы я уехал, я это пойму. Сложу вещи и уеду прямо сейчас, если только вы того пожелаете.

— В этой ситуации именно так и следует поступить.

— Значит, решено? Хотите, чтобы я уехал?

— Господи боже, знать бы, чего я хочу!

Если вы уедете, с чем же я здесь останусь? С жалкой стопкой листков и дорогим, но бесполезным компьютером. С другой стороны...

Хорошо. Хорошо. А теперь слушайте меня, Джон. Я хочу, чтобы вы очень внимательно выслушали вопрос, который я собираюсь вам задать.

— Слушаю.

— Вопрос такой: могу я вам доверять?

— Пол, я...

— Возможно, я сошел с ума, возможно, я рою себе яму глубже прежнего, но могу ли я вам доверять? Могу ли надеяться, что вы никогда больше не сыграете со мной такой же дурацкой шутки? Никогда не унизите меня подобным образом?

— Уверяю вас, Пол, у меня вовсе не было таких намерений.

— Отвечайте на вопрос. Могу я вам доверять?

— Да.

— Хорошо, Джон. Я готов считать, что все это произошло по случайному помрачению ума. Но теперь история закончена, точка. Никаких извинений, никаких оправданий. Больше мы о ней не будем вспоминать никогда.

— Как вас понимать? Вы хотите, чтобы я остался?

— По-моему, именно это я и сказал.

— Я вам очень признателен, Пол.

— И?..

— Что?

— Чтобы духу этого Гольбейна не было. Не просто на столе, но вообще в моем доме.

— Я избавлюсь от него немедленно.

— И последнее.

— Да?

— Я давеча отпустил по вашему адресу несколько весьма нелестных замечаний.

— Пол, я их заслужил. Не надо просить прощения.

— Что вы их заслужили, мне известно, и я отнюдь не собирался просить прощения. Я хотел сказать совсем другое.

— Извините.

— Я вам уже говорил, перестаньте то и дело извиняться. С души воротит.

— Это чисто нервное. Постараюсь держать себя в руках.

— Так вот что я хотел вам сказать: я отпустил в ваш адрес несколько крайне нелестных замечаний, в частности, что-то вроде "Как вы сами себя терпите?" Помните?

— Да, конечно.

— А потом, если не забыли, я добавил: "Вы с вашей поганой душонкой вполне друг друга стоите!"

— Да.

— Запишите-ка это, пожалуйста.

— Хорошо.

***

— Брр-р. Холоднее, чем я думал.

— А если шарф завязать покрепче?..

— Возможно, вы правы. Секундочку.

Да, так гораздо уютнее. Ну-с, Джон, может, сегодня вечером двинемся в противоположную сторону?

— Как, вообще выйдем из деревни?

— Нет. Если свернем направо за угол и обойдем деревню *по* часовой, а не *против* часовой стрелки, то не выйдем.

— Хорошо.

Знаете, Пол, ваше предложение пойти против часовой стрелки напомнило принцип циферблата. Одиннадцать часов — церковь, три — пивная, девять — стадо овец.

— Стадо овец? Неужели их еще не загнали домой?

— Нет. Пасутся в поле за общинным выгоном.

— Бог ты мой. Который же час?

— Не забывайте, мы вышли раньше обычного. Сейчас чуть больше семи.

— Пусть даже и так рано. А что там на выгоне?

— Сходим с тротуара. Что именно вас интересует?

— Надеюсь, детей на качелях нет?

— Вообще-то есть. Трое.

— Можете их разглядеть?

— С трудом, но могу. Поднимаемся на тротуар.

— Опишите-ка их.

— На карусели крутятся две девочки. Лет двенадцати или, возможно, тринадцати. Не исключено даже, что близняшки. Обе, кажется, в темно-синих пальто, но я могу ошибиться насчет цвета, уже ведь стемнело. Словом, на обеих пальто, шарфы и... если не ошибаюсь, это называется шапочки с помпонами.

— Но вроде бы не слышно ни девчачьего визга, ни хихиканья.

— Они просто молча кружатся на карусели.

— А еще один, третий ребенок?

— Это, по-моему, маленький мальчик. Трудно сказать наверняка: отсюда плохо видно. Навряд ли старше пяти-шести лет.

— Безобразие. Ему пора быть в постели. Небось родители — молодые придурки, которым только-только стукнуло двадцать. Им плевать, чем занят их отпрыск. Таких надо подвергать тестированию, прежде чем разрешать им размножаться. И что же он делает?

— Просто стоит. Наблюдает за девочками. Одинокий заброшенный малыш.

— Не сомневаюсь. Как он одет? Надеюсь, тепло укутан?

— Вроде бы. На нем тоже шапка с помпоном.

— А рукавички? Рукавички на нем есть?

— Рукавички? Ну, их отсюда никак не разглядишь. Край тротуара.

— Жаль. Я питаю особую нежность к детским рукавичкам.

— Правда?

— Угу.

— Можно спросить почему?

— Обожаю малышовые рукавички, и все тут. Знаете, их еще прикрепляют на веревочках к рукавам пальто, и, когда карапузы ходят вперевалочку, они болтаются возле детских ручек. Даже не могу сказать, за что я их так люблю, эти рукавички. Но просто обожаю.

— Да, пожалуй, они и вправду очень миленькие. То есть... Извините.

— За что тут-то извиняться?

— Да я голову даю на отсечение — вы терпеть не можете словечко "миленький".

— Вовсе нет. Ничего не имею против. Да и с чего бы?

— Без всякой причины. Просто предположил. Пройдем через церковный погост? Ворота еще открыты. Или двинемся прямо?

— Пойдем, пожалуй, прямо. Оставим мертвых почивать в мире. А почему бы вам не описать, как эффектно смотрится церковный шпиль на фоне неба?

— Ну, это типично английское зрелище. Можно сказать, неброское, но впечатляющее. Шпиль — как вы и сами, я уверен, прекрасно знаете — вытянутый, но довольно-таки тяжеловесный. Не заостренный. Не из тех, что взмывают в небо и, если пристально глядеть на них, словно бы покачиваются. Этот прочно стоит на земле, у него нет... нет... претензий на готическую воздушность.

— Никаких возвышенных устремлений.

— Вот-вот. И даже не делает вида, что таковые имеются. Да и само небо какое-то английское. Его не назовешь пылающим, необычайно ярким. И тем не менее при всей сдержанности красок оно глубоко трогает мою душу.

— А цвет?

— Неба?

— Да.

— Темно-серое. Сине-серое. Почти "металлик". По нему плывут облака — над церковью нависла целая гряда, — плывут, но очень-очень медленно. Заметить их перемещение так же трудно, как уловить движение часовой стрелки.

— Хорошо сказано. Знаете, Джон, в один прекрасный день вы сами вполне можете стать писателем.

— Из ваших уст это большой комплимент.

— Я серьезно. У вас по-настоящему верный глаз и действительно живое воображение. Точнее, даже слишком живое. Nota bene[1], как говорится, памятуя историю с головоломкой.

— Послушайте, Пол, больше всего мне хотелось бы снова как следует извиниться за все, что я натворил. Вообще говоря, меня прямо-таки изводит запрет повторять вам снова и снова, что мне очень стыдно, что я прошу прощения... Тротуар... Готов повторять вам, что я очень сожалею о содеянном, пока мы оба не посинеем, я — от постоянных извинений, а вы — от выслушивания их. Но вы же сами решительно заявили, что вопрос исчерпан, книга закрыта, следовательно, мне придется и дальше держать это в себе.

— Как вы сказали?

— Сказал, что просто придется помалкивать.

— Нет-нет-нет, до того.

— До того?

— Повторите дословно!

— Я сказал, что вопрос исчерпан, книга закрыта.

— Закрытая книга! Великолепно! То, что надо!

— Что "что надо"?

— Закрытая книга, неужели не понятно? Закрытая книга!

— Простите?

— Заглавное З. Закрытая книга. Идеальное название для *моей* книги!

— То есть вместо "Правды и последствий"?

— Ох, да мне это название никогда не нравилось! "Правда и последствия"! Такая напыщенность! Нет, нет, "Закрытая книга" просто выше всяких похвал. На обложке будет выглядеть замечательно. Представляете, как такой томик будет смотреться на прилавках крупнейших магазинов? "Закрытая книга"! Сами посудите: кто, ну кто, перелистывая новинки, удержится и не заглянет в книгу с таким названием?

— Да, понимаю.

— Запишите, пожалуйста, запишите. Хотя я вряд ли забуду.

— Хорошо.

— "Закрытая книга"... Слушайте, Джон, а ведь я *вас* должен благодарить за название. Помню, помню, мы дали слово не говорить больше сами знаете о чем, но, должен признать, эта находка с лихвой все искупает.

— Вас это в самом деле так глубоко волнует?

— Я просто в восторге. Собственно... Ох! Боже! Ой-ой-ой!

— Ах ты черт! Виноват, Пол. Прошу прощения. Я настолько ушел в свои мысли о... Словом, напрочь забыл про бордюрный камень. Как вы, ничего?

— Ну...

— Нет, серьезно, я...

1. Обрати внимание (*лат.*).

— Ничего, ничего. Слепой должен уметь спокойно сносить случайные синяки да шишки.

— Простите меня, пожалуйста.

— Честно говоря, я в таком экстазе, что почти ничего и не почувствовал. Нежданно-негаданно натолкнуться на удачное название для книги — одна из очень редких радостей, доступных писателю и скрашивающих его жалкое существование. Ради нее можно и споткнуться разок-другой.

— Поразительно. Я еще ни разу не видел вас таким счастливым.

— Да, денек сегодня выдался на славу, ничего не скажешь. Начался-то он с полной катастрофы, верно? Однако в плане работы, как любят выражаться американцы, в плане работы он оказался на редкость удачным. Сколько же слов нам удалось занести на бумагу?

— На экран то есть? Пятьсот с чем-то, если не ошибаюсь.

— Пока что это наш рекорд. К тому же на ужин вы поджарили восхитительные бараньи отбивные. А теперь еще и название. "Закрытая книга". Если поразмыслить, во всем этом усматривается нечто почти символическое.

— Что вы имеете в виду?

— Да неужто сами не видите? Кроме того, что книга получила идеальное заглавие, это же словосочетание можно отнести и к злосчастному эпизоду с картинкой-головоломкой.

— Да, Пол. Впрочем, не забудьте, словосочетание именно тогда и возникло.

— М-м-м-м?

— Если помните, я извинялся за происшествие с головоломкой и тут-то впервые и произнес эту фразу.

— Ну-ну, Джон, не стоит отравлять радость.

***

Что за дивный сегодня денек, денек!
Просто чудный денек!
Самый лучший денек,
Чтоб шагнуть за...
Порог!
Что скажешь, дружок?
Погуляем часок?
Так шагай за порог!
В этот дивный денек, денек;
В этот дивный, чудесный денек!

***

Дивный денек? Точнее сказать, престранный выдался денек. И престранный человек Джон. Да и я тоже, если уж на то пошло. Впрочем, с кем только судьба не сводит слепца. Если бы мне прежде кто-нибудь сказал, что я предложу жить со мной под одним кровом субъекту, у которого хватает наглости, наглости и жестокости, злоупотреблять моей слепотой, я бы счел этого человека кретином. А вот же он, однако, – тип, совершивший такое, что недалеко ушло от кражи конфет у малого ребенка; вот он, спит в соседней комнате. Не имеет значения, что именно он подарил мне мое изумительное заглавие, я все равно не в силах забыть кое-что еще, совершенное Джоном. Но почему? Почему он это сделал? Неужели он и впрямь пытался меня обрадовать? Да, возможно. Однако любой умный человек понял бы, некий внутренний голос подсказал бы ему, что так поступать крайне

дурно, что поступить так может лишь моральный урод, не имеющий понятия о красоте, полный профан в искусстве. Всем нам, конечно же, случается поступать глупо, бессердечно и ошибочно, ничуть при этом не заблуждаясь относительно характера своих действий. Все это входит в понятие "человеческая натура". Человеку свойственно ошибаться. А Джон ведь тоже человек.

***

— Что за тарарам, черт побери?

Джон!

— Простите? А, это вы, Пол. Извините, что вы сказали?

— Нельзя ли выключить эту штуковину, которая орет тут у вас.

— А. Хорошо.

Вот. Приношу извинения.

— Слава тебе господи! Что это так ревело?

— Радио. У меня маленький портативный приемник. Я вам разве не говорил?

— Нет, не говорили.

— Да нет, говорил, говорил.

— И непременно нужно было запускать на такую немыслимую громкость?

— Извините. Я думал, вы в ванной. Не предполагал, что беспокою вас.

— Ванну я принимал вчера. Так что же это было?

— Вы про музыку?

— Да, Джон, про музыку.

— "Ху".

— Что "угу"?

— Не "Угу", а "Ху". Рок-группа. Теперь, пожалуй, passé[1], но...

— Знаю я, кто такие "Ху". Я все-таки не динозавр. К вашему сведению, Фредди Аштон[2] как-то заказал мне написать им сюжетец, а вернее сказать, либреттишко — короче и придумать нельзя было — для балета на музыку Пита Тауншенда. Он ведь входил в группу "Ху"?

— Входил. Ну, и вы написали?

— Написал. Назывался сей опус "Галиматья".

— "Галиматья"? Боюсь, никогда о ней не слышал.

— О ней мало кто слышал.

— Провалилась?

— Да как — с жутким треском! И вполне, я бы сказал, заслуженно: не музыка, а чистая какофония. Зато я познакомился с Тауншендом, и это знакомство вызвало у нас обоих легкое головокружение.

— Вы с ним спелись?

— Наша встреча была успешной лишь наполовину. Он ловил каждое мое *второе* слово.

На сей раз, Джон, я что-то не слышу, чтобы вы улыбались. Быть может, вам кажется, что я говорил подобное раньше?

1. Здесь: устаревшая (*франц.*).
2. Фредерик Аштон (1904–1988) — английский танцовщик и хореограф, в 1963–1970 гг. директор Королевского балета.

— Нет-нет. Я просто пытался представить вас в компании Пита Тауншенда. Должен признаться, от такой картины балдеешь.

— Не хотите ли коснуться полы моего халата?

— Гм, нет, но все равно — спасибо, Пол. К *настолько* преданным поклонникам я не принадлежу. Тем не менее совершенно сражен. Кофе?

— Да, пожалуйста.

— Наверное, вас очень расстроило известие о его смерти.

— Чьей смерти?

— Пита Тауншенда, естественно.

— Пита Тауншенда? Так Пит Тауншенд умер?

— Ну да. Ох, Пол, извините. Вы что же, не знали об этом?

— Н-да, очевидно, не знал. Значит, Пит Тауншенд умер? Бедняга; а от чего?

— Его умертвили.

— Умертвили?! Вы хотите сказать, его *убили?*

— Извините; я, конечно, имел в виду убили. Простите, Пол, я что-то... Но ведь так странно, что вы... Впрочем, естественно, — откуда же вам было узнать об этом. А произошло все, постойте, уже два года назад, даже чуть больше двух лет. Его застрелил один фанат. Вернее, какой-то малолетний наркоман, выдававший себя за фаната. У входа в клуб "Граучо". Все газеты мира сообщали об этом на первых полосах.

— Да, но я, как вам известно, вообще не вижу первых полос. Да и прочих тоже, если на то пошло.

А знаете что, Джон, теперь, когда... Я хочу сказать, я все больше склоняюсь к мысли, что надо бы.

— Что именно надо бы?

— Надо бы обращать побольше внимания на то, что происходит вокруг.

— Если вы пожелаете, я с радостью буду читать вам газеты.

— Вот-вот... Да, это могло бы... Пит Тауншенд умер... Мне почему-то грустно это слышать. Не сказать, чтобы я... Чтобы я был с ним близко знаком или хоть раз... Да, возможно, вам *стоит* прочитывать мне газетные заголовки. Я же не святой отшельник, в конце-то концов, не монах какой-нибудь. Даже потеряв зрение, человек продолжает жить на земле. Слушайте, Джон, а нет ли у вас здесь случайно газеты?

— Вообще-то есть. Купил сегодня утром в деревне, когда ходил за молоком.

— И какая же?

— "Гардиан".

— "Гардиан"? Ну, ничего, сойдет. Почитайте хотя бы оттуда, пожалуйста. Но, так сказать, снимайте пенки: только самое главное.

— Прямо сейчас?

— Почему бы и нет?

— Хорошо. Вот ваш кофе.

— Спасибо.

— Хотите чего-нибудь к кофе?

— Нет, благодарю. Разве что несколько заголовков.

— Ладно. Так, посмотрим, что тут у нас сегодня есть. Премьер-министр только что прибыл в Гавану. Первый визит британского премьера на Кубу с тех пор, как власть захватил Кастро. Отвечая на вопросы о поездке, мистер Кук дал понять, что...

— Мистер *кто?!*

— Кук.

— Дайте-ка разобраться. А зовут его как? Имя есть? Не Роджер ли?

— Чье имя?

— Да Кука! Кука!

— Робин.

— Робин Кук! Значит, премьер-министр сейчас Робин Кук?

— Ну да, разумеется.

— Но... Но что же с Блэром? Уж не хотите ли вы сказать, что он тоже умер?

— Блэр ушел в отставку.

— *Ушел в отставку?!* Блэр, говорите, *ушел в отставку?* Уже? Когда? И почему? Что происходит, Джон? Господи, что происходит с нашим миром?

— Все меняется, Пол. Все меняется.

— Кончайте философствовать. Расскажите толком, почему ушел Блэр.

— Ну, это дело пытались замять. Но какие-то вещи замять невозможно. У него СПИД.

— СПИД? У Тони Блэра?

— Боюсь, что так. Это просочилось в одну из бульварных газет. Кажется, в "Миррор". А затем, как водится, и все другие газеты подхватили эту тему — куда денешься? А что, вы были его поклонником?

— Не порите ерунды. Просто... Да господи, неужели вы, мой милый, сами ничего не видите? Я понятия об этом не имел! Не имел понятия! А теперь чувствую себя не просто слепцом, но еще и *круглым дураком*! Но я отказываюсь, я решительно отказываюсь думать, что слепец неминуемо глупеет.

— Ну, я не...

— Ох, бросьте, просто читайте дальше, сделайте милость.

— Жуткая бойня в Северной Ирландии.

— Тоже мне новость. Вот если бы вы сказали, что в Северной Ирландии не случилось жуткой бойни, я бы удивился.

— Среди жертв был и преподобный Иэн Пейсли[1].

— А еще говорят, что хороших новостей не бывает. Продолжайте.

— Билл Гейтс объявил, что он утвердился в вере христианской и решил завещать все свое состояние благотворительным организациям.

— В жизни о нем не слышал. Продолжайте.

— О. Дж. Симпсон покончил с собой.

— Туда ему и дорога. Дальше.

— Мадонна твердо намерена выйти замуж за актера Микеланджело Ди Каприо.

— О ней слыхал, а о нем — нет. Дальше.

— Принцессу Диану видели в Бутане.

— Что?

— Принцессу Диану видели в Бутане.

— Что вы мне морочите голову?

— Нет, правда. Здесь говорится, что несколько американских туристов утверждают, будто видели Диану из-за пригорка.

1. Иэн Пейсли (р. 1926) — протестантский священник, один из лидеров юнионистов в Северной Ирландии.

— Из чего, из чего?

— Из-за пригорка.

— Что такое запригорка?

— Пригорок? Небольшой холм.

— А, пригорок! Вам надо научиться правильно произносить слова. Пригорок.

— Пригорок.

— Продолжайте.

— Они, стало быть, утверждают, что видели ее в Бутане из-за... из-за пригорка. Она стояла вытянув перед собой руки, словно моля о чем-то. А потом будто бы растаяла. Так, во всяком случае, здесь пишут.

— Какой вздор. Бред сивой кобылы, черт подери. И если мир докатился до такой белиберды, — я говорю не про Диану, не только про Диану, я говорю о том, чем "Гардиан" ныне готова заполнять свою первую полосу, — так вот, если к этому и свелись перемены, то могу сказать лишь одно: я рад, что они проходят мимо меня.

— Хотите, чтобы я продолжил чтение?

— Нет, спасибо.

Слышите? Интересно, кто бы это мог быть?

— Я подойду.

— Будьте любезны.

— Алло?

А, здрасьте. Сколько лет, сколько зим. Пол, это миссис Килбрайд.

Ну, ничего, в общем, неплохо.

Угу.

Представьте себе, да. Хоть мне и неловко себя хвалить.

Нет, готовку я взял на себя.

— Джон, скажите ей, что мы питаемся *великолепно*. Скажите, что вы оказались настоящим кулинаром.

— По настоянию сэра Пола сообщаю, что мы питаемся *великолепно*. Что я оказался...

Нет, конечно. Он вас только поддразнивал.

Правда, правда!

Бросьте, миссис Килбрайд. Вы же уроженка Глазго, так куда подевалось ваше хваленое чувство юмора?

Да.

Да, и это тоже. Но как у вас дела? Когда вы к нам снова придете?

Вот как.

А, понятно. Когда вы?..

Нет, конечно же нет. Как он себя чувствует?

Об этом, миссис Килбрайд, я и помыслить не могу. Нет, вы должны быть рядом с Джо. Но я убежден, что вы тревожитесь понапрасну.

Верно. Как вы правильно заметили, даже при всем при том.

Именно. И...

Я понимаю, миссис Килбрайд. И не собираюсь призывать вас не волноваться, потому что знаю, волноваться вы будете все равно. Но пока он не прошел обследования, самое для вас неразумное — это придумывать всякие страсти.

Пожалуй, да, но...

Ага.

Погодите. Нет, просто... нет, нет, послушайте же меня.

Послушайте. Я уверен, что и сэр Пол согласится со мной: вы должны оставаться при Джо столько, сколько нужно. Он и вправду, пока я разговариваю с вами, одобрительно кивает головой.

— Скажите, что если я могу хоть чем-то им помочь, и ему, и ей, пусть сразу дадут мне знать. Все, что угодно. Деньги и все прочее.

— Слышите, миссис Килбрайд?

Конечно, конечно, он просто хотел сказать, что...

Да. Все что угодно.

Да, ладно. И...

И передайте Джо мои наилучшие пожелания.

— И от меня, Джон, тоже.

— А это снова сэр Пол. Он просит передать Джо привет и от него.

Хорошо.

Хорошо.

Пока.

Ага. Ну, пока. Мы еще созвонимся. До свиданья.

Пока.

— Боже правый, Джон, ну и баба! Почему некоторые люди просто не в состоянии закончить телефонный разговор?

— Голос у нее очень взволнованный.

— Я правильно понял — Джо серьезно болен, да?

— У него вроде бы какое-то необычное воспаление легких. Ему велели пройти обследование.

— Ух! Грозное словцо.

— Она опасается, что это рак. Рак легких.

— Рак легких. О господи. Ведь все годы, что я его знаю, Джо курил по три пачки в день.

— Пока что, подозреваю, она все сама нафантазировала. Для нас, однако, это означает, что мы остаемся без ее помощи несколько дольше, чем ожидалось.

— Гм. Думаете, управитесь с готовкой? Или мне попытаться договориться с кем-то еще? Ума не приложу, правда, с кем именно.

— Конечно управлюсь. Мне в самом деле очень нравится готовить на двоих. А нашей работе стряпня пока что не мешала, правда?

— Честно говоря, совершенно не мешала. А все равно жаль. Мне, представьте, будет не хватать миссис Килбрайд. И хотя меня от нее частенько бросает в дрожь, все равно приятно, когда эта старушенция возится в доме. Одному богу известно, что бы со мной стало, не будь здесь вас.

— Но я же здесь, Пол.

— Верно, верно.

— И если вы не хотите еще чашечку кофе...

— Нет, спасибо. Нет-нет, пора за работу. Если все пойдет хорошо, мы за утро должны завершить эту часть.

— То же самое вы говорили и вчера.

— Гм, правда.

— О чем задумались, Пол?

— Что сегодня за день?

— Вы имеете в виду погоду?

— Да. Такое ощущение, что светит солнце.

— Правильно. Денек прекрасный. В воздухе прямо-таки пахнет весной. Когда я утром ходил в деревню, то заметил: на выгоне проклюнулись крокусы и нарциссы. Чувствуется, что весна вступает в свои права. А почему вы спрашиваете?

— Спрашиваю о чем?

— О погоде.

— А, да-да. Видите ли, Джон, если нам все же удастся закончить работу к полудню, то, пожалуй, за новую главу мы уж браться не станем, а лучше попрошу-ка я вас предпринять очередную небольшую вылазку.

— В Лондон?

— Нет, нет. В Оксфорд.

— В Оксфорд?

— Да, хотелось бы, чтобы вы съездили в Оксфорд и кое-что для меня разведали. Отсюда недалеко, на машине меньше часа. Захватите с собой фотоаппарат. И конечно, записную книжку.

— В какой-то определенный район Оксфорда?

— Ну, разумеется, в определенный район. Я же, как вам известно, не путеводитель сочиняю. Хочу, чтобы вы зашли в мой колледж. В старый Хартфорд. Мне нужно подробное и точное описание его архитектуры и окружающей территории.

— Стало быть, вы все-таки решили заняться прошлым?

— М-м-м.

— А как насчет вашей жизни до и после Оксфорда?

— Это вы про что?

— О своем детстве тоже будете писать? И о молодости? Да, кстати, вы ведь недолгое время работали в школе. Или нет?

— Кто вам это сказал?

— Что?

— Что я был учителем.

— Гм. Вообще говоря, никто.

— Никто? Это одна из тех вещей, рассказывать о которых необязательно, каждый сам догадывается?

— Ей-богу, не припомню, где...

— Вы можете себе представить меня в роли школьного учителя?

— Ну, не знаю. В моей памяти всплывают образы учителей, не сильно от вас отличавшихся.

— Прикажете считать это комплиментом?

— Честно говоря, Пол, я ничего особенного не имел в виду. Что-то не так?

— Давайте оставим эту тему, хорошо? Что же касается моей молодости, я ведь уже вам говорил: эта книга — не обычная биография, ей уготована иная судьба. В тех редких, очень редких случаях, когда я читаю автобиографии, я неизменно промахиваю ранний период жизни — детство автора, его родословную. Кому это интересно? У самых разных людей детские годы протекают более или менее одинаково. Если уж я вообще берусь за чтение такой книги, то лишь потому, что меня интересует автор в пору, когда он *перестает* быть ребенком, когда он становится личностью, чья биография заслуживает внимания. Такова, во всяком случае, моя позиция. И поэтому я совершенно не собираюсь навязывать читателю описание собственного детства. Ясно?

— Да, вполне. Когда же, вы считаете, мне надо выехать?

— Как только закончим начатое. Или после обеда. Смотря что произойдет раньше.

— Хорошо.

— Кстати, Джон, вот еще что: постарайтесь раздобыть какой-нибудь путеводитель с описанием оксфордских горгулий.

— Простите, чего?

— В Оксфорде великое множество горгулий. Главным образом на крышах колледжей. А поскольку сами вы их, естественно, разглядеть не сумеете, придется купить описание. Да они продаются в любом газетном киоске.

— А, понял.

— Вас такое задание не затруднит?

— Ничуть. Это входит в мои обязанности. К тому же я век целый не был в Оксфорде.

— Я тоже.

***

Уехал. Теперь нужно все хорошенько обдумать. Но что именно? Может быть, я ослеп не только в буквальном, но и в переносном смысле? И не напрасно опасал-

ся, что глупею? Или же дело в том, что намек Джона верен? Я настолько привык к одиночеству, настолько привык жить в собственном, воображаемом мире (как и положено художнику!), что начал видеть – вернее, слышать, ощущать, какой глагол тут уместнее, не знаю, – скрытое отклонение от нормы в любом внешне нормальном явлении? Но ведь, в сущности, моему восприятию доступно лишь скрытое. И если я ныне утратил самое обыкновенное человеческое умение сочетать, гармонично сводить воедино скрытое и явное, незнакомое и само собой разумеющееся, то на это имеется своя причина: в отличие от зрячих, я не могу себе позволить принимать что бы то ни было как само собой разумеющееся. Однако теперь, когда здесь появился Джон, в мою жизнь вновь вошло явное, само собой разумеющееся, но равновесие уже нарушено так сильно, что все вдруг словно перекосилось, сдвинулось набекрень. Джон спокойно завтракает рядом со мной за столом, за моим столом, и описывает некий жизненный уклад, который столь же мало походит на привычный мне мир, как – да! – как "Послы" Гольбейна на автопортрет Рембрандта. Привычный мне мир, говорю я. Но ведь прошло целых четыре года без всякого контакта с этим миром, четыре года без газет, без радио, без телевидения, а главное – без всякого интереса к этому миру, и кто знает, что с ним за это время произошло? Невольно приходит на ум бородатый эстрадный анекдот о ксенофобии англичан: "НадПроливом[1] сильный туман. Европа в полной изоляции от мира". Мое зрение сильно затуманено – мягко говоря. Мир, стало быть, в полной изоляции. Да только тут в полной изоляции ты сам, старый осел! Ты! Ты! Ты! Ты сам изменился! Описываемый Джоном мир изменился меньше, куда меньше, чем ты. Ох, и зачем только я позволил себе стать таким затворником? Почему я не... Кого там еще принесло?

– Да?

– Можно?

– Я спрашиваю, можно войти? Есть тут кто-нибудь?

– Кто-нибудь, очевидно, есть. А вы кто?

– Я из...

– Сейчас, подождите, пожалуйста, минутку. Я отопру дверь.

– Да, слушаю вас? Кто это?

– Кхм. Я, м-м-м... Я хочу сказать, я из... гм...

– Ну, говорите же. Слепого никогда не видали, что ли?

– Да нет, конечно, видел... То есть, уверяю вас, это получилось просто...

– Ради всего святого, в чем дело? Что вам от меня нужно?

– Кхм... Я, кхм, член местного отделения консервативной партии. Как вы знаете... кхм... как вы, вероятно, знаете... через несколько дней состоятся выборы... Местные выборы... И я... я подумал... подумал, знаете ли: а вдруг мы можем рассчитывать на вашу поддержку?

– Вы что же, подняли меня с...

– Да-да, я... я ужасно извиняюсь, что побеспокоил вас. Я... я не представлял... Большое спасибо, что уделили мне время.

– Погодите.

– Что?

– Погодите же. Так. А ведь вы можете кое-чем мне помочь. Слушайте, зайдите-ка лучше в дом.

1. Имеется в виду Ла-Манш.

— Нет-нет, правда не могу. Спасибо, но... вы понимаете, мне нужно еще к нескольким...

— Я же не людоед, не слопаю я вас. Проходите. Дело-то одной минуты.

— Нет, по правде, не могу, мне нужно...

— Что вы такое говорите? У вас не найдется пяти минут, чтобы оказать помощь слепому?

— Ох. Ну, я...

— Неужели консервативная партия настолько погрязла в самодовольстве, что не считает нужным придерживаться норм вежливости или сочувствовать ближнему и у ее членов не находится времени помочь одному из обойденных судьбой избирателей?

— Гм, ну, конечно, если вы так ставите вопрос. Да, безусловно, я обязан...

— Хорошо. Тогда проходите. А то, если будем водить разговоры на пороге, оба простудимся.

— Благодарю вас. Но, как вы понимаете, только на пару минут.

— Да, да, разумеется. Закройте, если можно, за собой дверь.

Сюда.

— А, да. Да, конечно. Это, гм...

— Здесь я работаю. Это называется кабинет.

— Вот как. Здесь, значит, вы работаете?

— С моим приватным секретарем.

— С кем?..

— Послушайте. В этом вашем отделении консервативной партии...

— Да?

— Там у вас ведь есть компьютеры?

— Да, есть, конечно есть. Мы превосходно...

— Хорошо. Постойте, а какие? "Биг-Маки"?

— Что-что?

— "Биг-Маки". Вы пользуетесь "биг-Маками" или... О, черт, вылетело из головы название другой модели.

— Боюсь, я не понимаю, о чем вы говорите. "Биг-Мак" — это же...

— Обождите. Взгляните-ка на этот компьютер.

— Гляжу.

— Узнаете его?

— Конечно. Это... это "мак".

— Господи помилуй, тогда чего ж мы столько времени толчем воду в ступе? Выходит, вы его знаете?

— Угу.

— И умеете им пользоваться?

— Да. Вернее, мне так кажется. Это не совсем та модель...

— Но вы можете его запустить?

— Да, да, могу. А что именно вам от меня требуется?

— От вас мне требуется... Послушайте, вы так шумно пыхтите, вам обязательно надо посоветоваться с врачом. От большого здоровья так не пыхтят.

— Ну, знаете, вам виднее, но я...

— Извините, извините. У слепца ведь обостренный слух, и, как вы понимаете, ничего, кроме слуха. Но вернемся к компьютеру. Мне нужно, чтобы вы его включили.

— Включил? Просто включил?

— Да, просто включили. Сам-то я не могу, понимаете? А вы, если б сделали это, оказали бы мне большую услугу.

— Хотите включить его прямо сейчас?

— Да, пожалуйста.

— Ну, кхм, давайте посмотрим. Сзади, надо полагать, все уже подключено. Да, так оно, видимо, и есть. Значит, включать нужно здесь. Наверное, этой кнопкой.

Вот, готово.

— Ага, правильно. Эти позывные мне очень знакомы.

Теперь, если не ошибаюсь, через несколько секунд загорится экран.

— Верно. Он уже начинает светиться.

— Прекрасно, прекрасно.

— В таком случае, мистер... кхм ... Если вам больше ничего... Я... я, пожалуй...

— Нет, нет, погодите. Мне от вас нужно еще кое-что.

— Прошу прощения, но мне больно.

— Неужели? Извините. Но послушайте меня. Сядьте, пожалуйста, сюда.

— У меня и в самом деле просто нет...

— Ерунда. Я ведь говорил, что дело займет считанные минуты, — так оно и выйдет.

— Ну...

— Сядьте же, прошу вас.

— Ну, хорошо, хорошо.

— Прекрасно. Теперь скажите мне, что вы видите.

— На экране?

— На экране.

— Ну, в данную минуту — ничего особенного. Обычные иконки. Жесткий диск. Файлы. Пуск. Программа "Джава". И, само собой, "корзина".

— Объясните, ради бога, что все это значит?

— Это прикладные программы. Заложены в компьютер. Хотите, чтобы я открыл жесткий диск?

— А начинать положено с этого?

— Вот, смотрите, я уже открыл. Теперь вижу перечень директорий и файлов. Не очень-то их много. Этим компьютером довольно мало пользовались, да?

— Довольно мало, говорите? А мне казалось, что им пользовались очень немало.

— Но ведь здесь почти ничего...

— Да, да, если вдуматься, то, пожалуй, и впрямь маловато. А скажите-ка мне, видите ли вы там что-нибудь под названием "Закрытая книга"?

— Под каким названием?

— "Закрытая книга". Есть там... директория или файл под названием "Закрытая книга"?

— Нет. Ничего похожего.

— Совершенно ничего? Вы уверены?

— Абсолютно уверен.

— Но там это должно быть. Посмотрите хорошенько.

— Говорю вам, нет. Тут всего одна директория. Называется "Правда".

— "Правда"? Ну да, конечно, это она и есть. Глупо, что я сразу не сообразил. Джон забыл переменить название.

— Что?

— Ничего, ерунда. Можете ее открыть?

— Ну, если вам...

— Уж не откажите в любезности.

— Готово.

— Хорошо. Теперь читайте.

— Что? Весь текст?

— Только первый абзац. Прошу вас.

— "Я слеп. У меня нет зрения. И глаз у меня тоже нет. Следовательно, я..." Кхм...

— Продолжайте, продолжайте.

— "Следовательно, я урод. Ибо слепота есть уродство, она... она... сюрреалистична. Но еще более сюрреалистичным является тот факт, что, лишившись не только зрения, но самих глаз..."

— Но *и* самих глаз...

— "Но *и* самих глаз, я продолжаю как бы "видеть". То, что я вижу, возможно, "пустота" — я ведь слеп, — но эта "пустота", как сие ни парадоксально, для меня отнюдь не неописуема. Я не вижу ничего, но самое поразительное заключается в том, что я могу это ничто описать".

— Достаточно. Так, прекрасно, прекрасно.

— Уф. Не могу вам передать... кхм... как я рад, что сумел... сумел...

— Потерпите мое общество еще несколько секунд. Не минут, уверяю вас, а именно секунд.

— Ну, хорошо, только...

— Пожалуйста, просто доберитесь до конца.

— До конца? До конца чего?

— До последней части директории. Это ведь вы сумеете?

— Оххххх. Да, наверное. Погодите... так, вот и конец. Что теперь?

— Опять же, прочтите мне текст. Начните с какого-нибудь подходящего места и читайте. Прошу вас.

— Ну, тогда... Начну отсюда, ладно? Гм... "Это может показаться странным, но, размышляя о книге "У ног призраков", я никогда не задаюсь вопросом, почему этот роман пользовался небывалым (для меня) успехом и у читателей, и у критиков, — откровенно говоря, я всегда сознавал, что книга сия призвана угождать самым разным вкусам; нет, я спрашиваю себя, зачем вообще я решил ее написать. Она настолько не похожа на мои другие романы..."

— *Другие мои...*

— "Она настолько не похожа на *другие мои* романы, ее изящество и шарм настолько легковесны — атмосфера эпохи, Венеция, действие происходит главным образом в аристократической среде, — что даже ныне я с трудом признаю в ней собственное произведение. Может быть, стимул, первоначально побудивший меня к ее созданию, состоял всего лишь в том, что я очень долгое время считался писателем для писателей и мечтал хотя бы раз в жизни оказаться писателем для читателей? Нет, едва ли. Я не берусь утверждать, что знаю и понимаю ту огромную невидимую массу, которая зовется моими читателями". Достаточно?

— Нет, еще нет. Дальше, пожалуйста.

— "Или же я надеялся обратить на себя внимание равнодушных ко мне до той поры критиков? Тоже едва ли. Ведь я уже знал: невозможно заранее судить о том, какое суждение выскажет критик, если не..."

— Извините, если позволите, у меня к вам маленькая просьба. "Судить" и "суждение" разделяет здесь всего несколько слов. Как это я такое пропустил?! Замените, пожалуйста, "судить" на "предсказать". Нет, погодите. Лучше на "предугадать". Да, "предугадать". И снимите "о том". Прямо сейчас, хорошо?

— Но у меня в самом деле нет...

— Действуйте побыстрее, и все. Секундное же дело.

— Готово.

— Продолжайте.

— "Ведь я уже знал, что невозможно заранее предугадать, какое суждение выскажет критик, если не имеешь четкого представления о его вкусах и пристрастиях; по опыту знаю, что большинство критиков превыше всего ценит деньги. А может быть, в конце концов я решил, что лучше уж сыграть роль... э... э... шлюхи, чем старой девы? Словом, решил, как принято говорить, бесстыдно продаться? И снова скажу — едва ли. В конечном счете продажный писатель всегда окажется в выигрыше, поскольку публика неизбежно сочтет себя обманутой и произведение, следовательно, не проживет, просто не сможет прожить долго. Но мне, разумеется, не стоит и пытаться понять природу необычайного успеха моего романа. Мне ли в конце-то концов судить о достоинствах произведения, к которому я непосредственно причастен? Это очень походило бы на решение полиции самостоятельно расследовать коррупцию в собственных рядах". На этом текст кончается.

— Спасибо. Что ж, вроде бы все верно. Слово в слово так, как я диктовал, если только память меня не подводит.

— Что, простите?

— Ничего. Просто не дает покоя одна тревожная мыслишка. В сущности, дурацкая. Да, и еще раз — большое вам спасибо. Вы прочли все очень хорошо.

— Нет, это *вам* спасибо. Теперь мне можно идти? Я хочу сказать, вы не возражаете, если я отправлюсь дальше? Мне ведь надо посетить еще очень много других избирателей.

— Естественно, вы можете идти.

— Благодарю вас. Кстати, вы, конечно, поддерживаете консерваторов?

— Я? Да я в жизни не ходил голосовать.

— Не может быть! Знаете, мне кажется, вы могли бы...

— Оставьте, друг мой. Вы только что вернули бедному слепцу душевное равновесие. Так что на сегодня вы свое доброе дело уже совершили.

— Но мы же не бойскауты. Тем не менее... да, я... я *действительно* рад, что сумел вам помочь. И теперь я...

— Только перед уходом выключите эту штуковину, будете совсем молодцом.

— Выключил. Так. Значит, на ваш голос, как я понимаю, рассчитывать не приходится?

— Ни в коем случае. Сюда, сюда.

— Я помню. Пожалуйста, не жмите так сильно, ваши пальцы опять прямо вонзились мне в руку.

— Стараюсь, чтобы вы тут не заблудились. Теперь сюда.

— Да-да. Я знаю. Ой! Я же просил, пожалуйста!

— Извините, извините. Да, кстати, пока не забыл, неужели и вправду Кук, а? Я имею в виду, премьер-министр?

— Кук?

— Да, Роджер Кук.

— Роджер Кук?

— Я так и сказал. Роджер Кук.

— Тот тип, который не слезает с экрана телевизора, что ли?

— Ну, это я вряд ли могу знать, верно? Гляньте-ка на меня. Да повнимательнее.

— Оххххх, я...

— Видите, про что я толкую? Но все же — он премьер-министр или нет?

— Что? Что? Да, да, конечно, как... как скажете!..

— А у Блэра СПИД?

— О, совершенно верно! Совершенно верно! У Блэра СПИД, еще бы! Да, это... Слава тебе господи, вот и выход. Я хочу сказать... Нет, нет, провожать не надо, не беспокойтесь, я закрою дверь. Ужасно рад... как я уже говорил, ужасно рад... что смог вам помочь. И... кхм... ну, я... словом, до свиданья.

— До свиданья, до свиданья. Заходите как-нибудь еще.

Идиот.

***

Компьютер мне не солгал. Роджер Кук действительно премьер-министр. А у бедняги Тони Блэра, видимо, и в самом деле СПИД. Стало быть, все в порядке? И тем не менее. Тем не менее. Почему я не могу избавиться от чувства, что тут все же что-то неладно? Разве у меня спокойно на душе? Нет. И будет ли когда-нибудь спокойно? Кто знает?

***

— Боже! Чтоб тебя!

— Что за чертовня?

Книга? Да, книга. Какого хрена она тут? Я же мог убиться насмерть! Что за остолоп, черт бы его подрал, оставил на площадке книгу? Да еще открытую! На самом верху треклятой лестницы!

Да, кто?

***

Это вы?

— Ага! Подождите минутку, я сейчас! Только пальто повешу!

Ну, здрасьте.

— Вы вернулись раньше, чем я ожидал.

— Машин мало, ехать было легко. Единственное, впрочем, что было легко. Те еще полтора денька мне выдались, скажу я вам.

— Налейте-ка себе виски. Расслабьтесь. И мне тоже плесните глоточек.

— Хорошо. Мне это будет кстати.

Как вы, Пол, ничего?

— Грех жаловаться.

— А-а. Если не ошибаюсь, в ваших устах эта фраза означает, что вас очень даже тянет пожаловаться.

— Правда? Неужто я такой жалобщик?

— Да, такой, такой. Ну, рассказывайте. На что жалуетесь?

Ну же, Пол, мы ведь оба с вами понимаем, что рано или поздно вы мне все расскажете. Так чего ж тянуть резину? Что я теперь натворил?

— Я чуть не полетел с лестницы.

— Что?

— На верхней площадке валялась книга. Вот она.

— Ясно.

— Что это за книга?

— Возьмите виски.

— Спасибо.

— Книга моя. "Как Пруст может изменить вашу жизнь" Алена де Боттона. Я читал ее в свободное время. Никак не предполагал, что вы будете против.

— Разумеется, я вовсе не против. Однако я очень даже против падения с лестницы. И прошу вас, не надо мне напоминать, что на самом деле я не упал. В том отнюдь не ваша заслуга. Пруст, значит, может изменить вашу жизнь, да? А *вы* чуть не изменили мою.

— Мне правда очень жаль, Пол. Я оставил книжку там потому, что собирался прихватить ее с собой в Оксфорд. Дома я то и дело бросаю книги и прочие вещи прямо на лестнице. Но здесь это, конечно же, и глупо, и опасно. Приношу глубокие извинения.

— Н-ну... Что ж, ничего страшного не случилось. Ваше здоровье.

— Ваше.

— Итак? Нашли в Оксфорде то, что искали? То, что *я* искал?

— Мне кажется, нашел. Съездил, как вы просили, в Хартфорд, много чего нафотографировал и вдобавок многое записал, просто так, на всякий случай.

— А внутрь колледжа заходили?

— Сунулся было, но меня не пустил какой-то наглый и зловредный привратник. У меня мелькнула мысль сказать ему, зачем я туда явился — по чьему поручению, — но я подумал, что вы, скорее всего, этого не одобрили бы.

— Вы правы. Совсем не одобрил бы. Нé хрена ему это знать.

— Да на него такое сообщение не произвело бы никакого впечатления. Там толклись туристы, в основном японцы, автобусная экскурсия, что ли, и все получили от ворот поворот.

— Мост-то вы, надеюсь, сфотографировали?

— Естественно.

— Нет ли там в центре щита, ну, такого, знаете, геральдического щита или герба?

— Гм-гм. Пока что все на пленке.

— Опишите-ка его мне.

— Позвольте, я только достану свои записи.

Сфотографировать колледж оказалось довольно затруднительно: он весь в лесах и брезенте, его, видимо, реставрируют.

— Какого черта они не оставят его в покое? В стране просто мания завешивать общественные сооружения. Когда я в последний раз видел Лондон, он был похож на один из кошмарных опусов этого, как, черт возьми, его зовут?.. Скульптор-концептуалист, то ли венгр, то ли болгарин, он еще вечно чем-нибудь обматывает свои творения. Как же его зовут?

— Кристо[1]?

— Кристо, верно. Молодец, Джон, умница.

— Благодарю вас, — *не без иронии ответил он.*

— Бросьте. Вы же меня знаете. Пора уж и привыкнуть.

— Я и привык. Еще как привык.

— Да, но вовсе незачем твердить это с таким жаром. Продолжайте.

— Продолжать что?

— Про Хартфорд. И про герб.

— Там два оленя, две оленьи головы, возносимые к небу херувимами, и еще, на фоне зигзагоообразных линий, — королевская лилия, что ли?

— Правильно. Именно так мне все и помнится. Дальше.

— Ну, двор колледжа прямоугольный, почти квадратный, трава очень ухоженная. С точки зрения архитектуры здание, по-моему, интереса не представляет, за исключением разве что увитых плющом стен. Имеется фонтан... и... и что же еще? Да, лестница расположена справа от входа.

— Справа? Вы уверены, что справа?

— Ну да, я... Погодите. Нет, погодите. Я набросал небольшой план территории. Нет-нет, я ошибся. Лестница слева! Я держал план вверх ногами. Да, точно, как войдешь, слева.

— Верно, верно, именно слева! Для вас это самая что ни на есть заурядная мелочь, а вот для меня она имеет огромное значение. Мне крайне важно убедиться, что хоть в чем-то моя хилая стариковская память не подводит.

— Ну, что касается вашего оксфордского периода, она явно работает безотказно.

— Да, вроде бы. Но, с другой стороны, еще бы она тут отказывала: как-никак я провел в Оксфорде целых четыре года. И... погодите-ка. А рядом?

— Что рядом?

— Возле самого колледжа, сразу за мостом, стоит домик, верно? Странный такой домишко с медной дощечкой на стене. Кто-то там жил, какая-то знаменитость. О господи, ведь я каждый божий день ходил мимо этого дома! Какой-то ученый... э...э...э... Эдмунд Галлей! Там жил Эдмунд Галлей! Тот ученый муж, который открыл комету Галлея, помните?

Что, разве не он?

— Комету Галлея он, может быть, и открыл, однако рядом с колледжем не жил. Там действительно есть памятная доска, но только в честь Джеймса Уатта. Он изобрел паровую машину, да?

— Джеймс Уатт? Но он же шотландец!

— Ну и что?

— Да ничего; я хочу сказать, вы уверены, что там жил этот Скотт?

— Почему же он скот?

— Кто скот?

1. Под этим именем известен скульптор болгарского происхождения Христо Явашев (р. 1935).

— Так вы про Уатта?

— Ну да, про Уатта, про Уатта! Вы уверены, что там жил Уатт?

— Я сфотографировал доску.

— Вот молодчина, Джон! Непременно покажите мне, как только проявите пленку.

— Послушайте, вы уж меня простите, Пол, но ведь я могу только... только устно описать ее вам...

— Знаю, знаю!

— Слушайте, я ведь...

— Ох, бросьте. А горгульи, что там с горгульями?

— А, да, мне удалось-таки купить путеводитель с их описанием. Дорогущий, я даже не ожидал.

— Не беспокойтесь. Расходы я вам возмещу.

— Я и не сомневаюсь, Пол. Можно было не говорить.

— Ну, извините. Извините. Я... Так что же это за книжка?

— "Горгульи и другие фантастические фигуры в архитектуре Оксфорда. Путеводитель".

— "Горгульи и другие фантастические фигуры в архитектуре Оксфорда". Прекрасно, именно то, что нужно. И каковы же они с виду?

— Ну...

— Я имею в виду, не смахивает ли хотя бы одна из них чуточку на меня?

— А-а, так вот зачем вы...

— Естественно. Зачем бы еще?

Ну-с? Есть там похожие на меня?

Не забывайте, Джон, это нужно для книги. Нечего тут миндальничать.

— Я только бегло пролистал путеводитель и должен откровенно сказать, что он несколько разочаровывает.

— Разочаровывает? Отчего же?

— Не такие уж эти фигуры фантастические.

— Не такие уж фантастические, говорите? И так-таки ни единая на меня не смахивает? Это очень, как вы изволили выразиться, разочаровывает.

— Вот одна, постойте... из Бодлианской библиотеки. "Кажется, будто сей бойкий господин" — это текст путеводителя — "сей бойкий господин — дух камня, или лапид..." Вы знаете, что такое "лапид"?

— Какая разница? Дальше.

— "Дух камня, или лапид, появляется прямо из стены".

— Ага, это уже интересно. Вполне можно сравнить со мной, когда я появился в Шри-Ланке из-под обломков автомобиля.

— Пожалуй, не пойдет.

— Почему?

— Он улыбается.

— Ясно. Поищите еще что-нибудь.

— Вот фигура из Брейзноз-колледжа. Монах, лениво ковыряющий в носу.

— Нет уж, спасибо.

— А вот очень странное создание. Из колледжа Святой Магдалины. Здесь сказано только: "Это чудище не поддается истолкованию".

— Прямо как Майкл Джексон.

— Вы слыхали про Майкла Джексона?!

— Разумеется. Кто ж про него не слыхал?

— И то правда. Но с ним вы, полагаю, не знакомы?

— Нет. Давайте не отвлекаться, хорошо? Так что вы на сей счет думаете? Не сгодится ли для книги именно эта горгулья? Подлейте-ка мне, пожалуйста.

— А, да, конечно.

Вот, держите.

— Спасибо. Так что насчет горгульи?

— Ну, Пол, как хотите, но я не вижу в ней ни малейшего сходства с вами.

— Жаль. А может, оно и к лучшему. Дальше.

— Следующая тоже из того же колледжа. И раз вы так ищете сходства — эта, пожалуй, отдаленно напоминает вас. Если прищуриться.

— Ага, хорошо. Как именно она выглядит?

— Она... Нет, проще, наверное, прочесть подпись. "Аллигатор и чудище в человеческом облике симбиотически сцепились, ухватив друг друга за язык".

— Очень увлекательный сюжетец. Не пытаетесь ли вы сообщить мне некую мысль, а, Джон?

— С чего вы взяли? О чем вы?

— Ну, если вам невдомек, незачем и объяснять. Дальше.

— Постойте, так не...

— Я сказал, дальше.

— В общем-то все. Ах, нет, вот еще чудища из Нового колледжа. Возможно, покажутся вам интересными. Группа из семи горгулий, олицетворяющих семь добродетелей. Терпение, великодушие, милосердие...

— Хватит! Неужто в Новом колледже нет горгулий, олицетворяющих семь смертных грехов?

— Есть, как же, занимают всю следующую страницу.

— Хоть одна напоминает вам сами знаете кого?

— Ну ... Разве что номер пять.

— Номер пять?

— Извините. Они тут пронумерованы. Так, сейчас посмотрим, номер пять... "Разврат".

— Эта забава меня утомила. Утомила, точка.

— Ясно. Хорошо. В таком случае, вы вряд ли хотите сегодня гулять?

— Нет, хочу. Обязательно сходим. Мне нужно глотнуть свежего воздуха. Весь день провел в застенках собственных мыслей. Вы представить себе не можете, как это тяжко — не иметь возможности вырваться из застенков своего разума; так и спятить недолго. Да, пошли пройдемся прямо сейчас. Раньше обычного. Засветло.

***

Человек бывает битком набит суевериями, незаметными для окружающих. К примеру, вполне можно представить себе, что кого-то втайне терзает одна мысль: до чего глупо он выглядит, когда старательно обходит любую приставленную к стене лестницу; в один прекрасный день этому индивиду удается наконец убедить себя, что хождение ***под*** *лестницами сулит не беду, а, напротив, удачу; зато если лестницы обходить, то беды не миновать. С этой минуты он*

беззаботно шагает по улицам и не задумываясь ныряет под каждую встречающуюся на пути лестницу. А прохожим, которые невзначай заметят его – и непременно при этом подумают: "Вон идет человек, совершенно не обремененный суевериями", – невдомек, что он по-прежнему раб, патологический раб своего, сугубо индивидуального суеверия; и хотя суть суеверия останется для окружающих недоступной, оно от этого не становится менее иррациональным и неподвластным самоконтролю, чем его столь распространенная противоположность. Именно в такого человека я и превратился. Мне почти кажется, будто распорядок нашей с Джоном жизни – а прошел уже целый месяц! – подчиняется невидимому набору предписаний и правил, которым я не в силах сопротивляться. Словно меня ведут по бровке, по самому краю пропасти, а я и на миг не осознаю, что на этом пути меня ежеминутно ждет головокружительное падение в бездну.

***

– Пол, *что это?*

– Вы о чем?

– Что у вас на лбу?

– Так, ерунда.

– Ерунда? Будь здоров какой синяк. Вот, кстати, ваш поджаренный хлеб.

– Благодарю вас.

– С маслом слева. С маслом и мармеладом – справа.

– Спасибо.

– Итак?

– Что итак?

– Что же с вами случилось? Откуда синяк?

– А, это. Опять дверца гардероба.

– А при чем тут дверца гардероба?

– Там, видно, защелка разболталась, и дверца иногда открывается. Не часто, но время от времени распахивается. Я об этом не подозреваю, а потому натыкаюсь на нее.

– И сегодня утром тоже наткнулись?

– Да.

– Понятно...

– Такое уже бывало раньше и случится еще не раз. Я с этим смирился. Пожалуйста, подложите еще немного сахару. Последнее время меня что-то тянет на сладкий кофе.

– Прошу.

– Спасибо.

– И часто такое случалось?

– Наверное, раз пять-шесть.

– *Пять-шесть раз?!* Да вы с ума сошли!

– Что вы сказали?

– Сказал, что, по-моему, вы сошли с ума, если до сих пор не приняли никаких мер.

– А слепцу не обойтись без своей порции тычков да синяков.

– Но их ведь можно легко избежать.

– Чарльз как-то попытался наладить защелку, и стало только хуже.

– Ну, что там делал Чарльз, мне неизвестно, зато я точно знаю, что могу ее починить.

– Бросьте волноваться по пустякам. Ерунда, есть о чем говорить. Просто мне надо проявлять большую осмотрительность.

— На неделю-другую вашей осмотрительности хватит. А потом снова забудете.

— Ну и что? Лоб-то мой.

— Слушайте, Пол, после обеда я еду в Чиппинг-Кэмпден. На выходные у вас в холодильнике почти ничего не осталось. А на Главной улице, если не ошибаюсь, есть мастерская по ремонту замков. Так я сейчас сбегаю наверх, обмерю дверцу шкафа и куплю такую штуковину... Кажется, она называется доводчик. Доводчик двери. Он похож на большой металлический циркуль. Или на угломер, помните такой? Из школьного курса? Одним словом, ставишь его на дверь, и она закрывается как миленькая. И сама уже не открывается.

— Лучше не надо.

— Почему? Они недороги.

— Вы прекрасно знаете, что я не о деньгах.

— А тогда почему не надо? Я его поставлю за двадцать минут. Самое большее.

— Я же сказал: нет.

— К вашей клаустрофобии это случайно не имеет отношения?

— Почему вы спрашиваете?

— Так ведь этот ваш шкаф, он же очень просторный. Я просто подумал, что, может быть, вы боитесь оказаться в нем?

— Джон. Как кто-то однажды сказал, навострите уши и не пропустите ни слова. Я не желаю, чтобы защелку меняли, и точка.

— Я просто хотел как лучше.

— Давайте-ка сядем за работу.

***

— Прочтите мне все сначала. Обещаю не перебивать.

— Хорошо. Начинаю. "Сам я узнал о гибели принцессы Уэльской точно так же, как, вероятно, очень многие мои сограждане в разных уголках страны. В то памятное воскресенье, рано утром, очень рано — я только-только вылез из ванны — мне позвонил приятель. Голос его звучал непривычно глухо. "Ну, — начал он без всякого вступления и общепринятых любезностей, — что ты думаешь об этой новости?" — "О какой еще новости?" — "Ты что же, не слыхал еще?" — с напускным недоверием воскликнул он. (Я говорю "с напускным", потому что мой вопрос "О какой еще новости?" почти не оставлял сомнений в том, что я ничего не слыхал.)

И тут в уши мне ударил фонтан восклицаний. "Диана погибла! Доди Файед погиб! Их преследовали папарацци! Их лимузин разбился в парижском тоннеле! Папарацци арестованы!"

Эта весть поразила меня, как и всю страну, словно удар грома. Потрясала даже не столько гибель Дианы сама по себе, сколько ее полная неожиданность. Однако и в те, самые первые минуты что-то меня во всем этом слегка покоробило. Мой приятель был в неподдельном смятении; как я позже узнал, все воскресенье он так и просидел перед телевизором. Тем не менее еще во время его первого звонка я уловил в его голосе нотки, выдававшие чувство, которое иначе как *жуткий восторг* и не назовешь. Это восторг человека, сознающего, что он несет не просто плохие новости, но такие, что повергают слушателя в трепет. Он был ошеломлен — и в то же время явно испытывал приятное возбуждение. Сам он, разумеется, с возмущением отверг бы эти мои слова как сущую

напраслину, но это не важно; я все равно убежден, что в глубине души он был бы разочарован, даже прямо-таки огорчен, если бы в ответ на его вопрос я пробормотал: "Да, вот ужас-то, правда?"

Всякому ясно, о чем я веду речь. О том леденящем кровь волнении, с каким мы сообщаем ничего не подозревающему приятелю сокрушительную весть о друзьях, коллегах и, конечно же, о знаменитостях, чьи имена у всех на слуху. Волнение совершенно особое, не имеющее ничего общего с schadenfreude[1]; в сущности, это извращенное удовольствие, которое мы (некоторые из нас) ощущаем, узнавая о несчастьях, постигших наших друзей. Причем чувство это вполне может уживаться с искренним горем. И если что и можно со спокойной душой занести в папочку под названием "человеческая природа", так это с трудом подавляемую сладостную дрожь, которая охватывает нас, когда нам предстоит сообщить информацию — свежую, как бывает свежей краска, — об увольнении общего знакомого, о разводе, аварии, аресте, самоубийстве или последней стадии рака.

Сколько я знаю, у этой дрожи нет названия, а оно необходимо, особенно теперь, когда это явление определенно приобретает вселенские масштабы. Рассмотрим хотя бы тот же случай с Дианой. Ведь что бы там ни говорили, всемирная реакция на трагические обстоятельства ее гибели лишний раз подтверждает справедливость тезиса Маклюэна о современном мире как о глобальной деревне, в которой, благодаря вездесущим электронным средствам информации, любое событие, происходящее в одном месте, происходит одновременно на глазах у всех. И подобно самой обычной деревне, которая загудела бы, заслышав о внезапной трагической смерти одной из ее самых очаровательных и элегантных жительниц, глобальная деревня, казалось, была поголовно охвачена отчаянным — и, осмелюсь добавить, ликующим — волнением по поводу гибели Дианы.

Не то чтобы кто-то из нас желал этой гибели. Даже я, при всем моем глубочайшем неприятии тупого поклонения знаменитостям, даже я был опечален тем, что такую молодую и прекрасную женщину, которая к тому же явно не хотела растрачивать свою жизнь попусту, ждала такая страшная кончина. Но куда же от правды денешься? Смерть Дианы, трагическая, бессмысленная, нелепая или (жуткое словцо) мученическая — назовите как угодно, — была еще и событием ярким. Страшно *интересным.*

Но событие это не было исключительным, оно оказалось в длинном ряду недавних, широко освещавшихся в печати катастроф, которые словно бы выводили из оцепенения вялый, отупевший от собственного вечного однообразия мир. Для многих из нас Пит Тауншенд был лишь именем, не более того, причем именем мало кому интересным, — но только до тех пор, пока его не укокошили на одной из улочек Сохо. Преподобный Иэн Пейсли был не более чем отвратительным демагогом и сквернословом (sic!), пока и его тоже в свой час не пристрелили. А Тони Блэр? Пустоголовый балабон с улыбкой до ушей, но лишь покуда не воссияла у него наподобие нимба смертоносная аура СПИДа. Что касается О. Дж. Симпсона, то весь мир вознегодовал, когда его оправдали, однако в то же самое время в этом негодовании подспудно ощущалось и другое (кто решится это отрицать?), не менее

1. Злорадство (*нем.*).

чудесное, волнующее чувство *удовольствия*, и этого удовольствия мир был бы лишен, если бы Симпсона упрятали в тюрьму. Зато последующее событие, его самоубийство, радовало вдвойне, поскольку оно не только заглушило слабые и немногочисленные отголоски возмущения явной, вернее сказать, вопиющей несправедливостью судебного приговора, но явилось новой сенсацией, которой человеческое сообщество, вечно жаждущее вырваться из надоедливого и неизменного круга своего повседневного существования, могло упиваться, не испытывая ни чувства вины, ни ответственности.

Но что значит самому оказаться — как, например, я, пусть в скромных масштабах и на недолгое время, — в центре всеобщего внимания? Что значит самому стать сенсацией, которой мир дивится, но не более десяти дней кряду? Я нередко предавался размышлениям о той удивительной пропасти в восприятии, которая разделяет летчика, сидящего внутри своего самолета в таком страшном напряжении, что сводит живот, — и неторопливо бредущего далеко внизу пешехода, который случайно, без всякой на то причины поднимает глаза и видит скользящий по небосводу крошечный обтекаемый силуэтик. И нет ли тут некоторого сходства, думал я, с тем, как воспринимается смерть. Ведь умирающий человек, тот, *с кем происходит смерть*, возможно, чувствует, будто он находится *внутри* самолета, внутри огромного полого металлического цилиндра. Зато присутствующему при сем наблюдателю, наоборот, кажется, наверное, что он находится *снаружи* летящего в бездонной вышине крошечного самолетика, и ему невозможно вообразить, что там, внутри, кто-то есть. Вот, быть может, в чем разница в восприятии смерти умирающим и тем, кто наблюдает его кончину. В этом же, пожалуй, заключается и различие между тем, кто сам является шумной сенсацией, и тем, кто этой сенсацией упивается".

— Это все?

— Все.

— И сколько же слов? Около тысячи, мне кажется. Нет, тысяча двести.

— Одна тысяча девяносто два.

— Неплохо, неплохо. За одно утро — совсем неплохо. Есть, правда, повтор: "дивится" и "удивительный", но мы это уберем. Ваше впечатление?

— По-моему, хорошо.

— По-вашему, значит, хорошо?

— Угу.

— Отчего же тогда мне мерещится в конце вашей фразы еле заметный вопросительный знак, который, однако, поставлен там, как выразился бы полицейский чин, вполне умышленно?

— Да нет. По-моему, правда хорошо. Очень хорошо.

— Бросьте, Джон.

— Что именно?

— Каково на самом деле ваше мнение?

— Ну, если вы настаиваете... Этот кусок, мне показалось... гм... не знаю, как поточнее выразиться... Он явно... он больше отдает журналистикой, что ли, чем предыдущая часть книги.

— И куда вы клоните?

— Вот я и подумал, не...

— Выкладывайте же!

— Подумал — то есть пока вы диктовали, — подумал, что вы, может быть, все же решили использовать ту статью, о которой уже шла речь, помните? Статью, которую вы написали для "Санди таймс". Про Диану. Внесли кое-где кое-какие изменения применительно к новому контексту, но суть осталась прежней. Я прав?

— Нет. Обедать будем?

***

Почему у меня радостно и легко на душе, когда Джона нет дома? Почему при нем я вечно чувствую себя не в своей тарелке? О боже, хоть бы один старый друг нашелся! И даженеобязательно близкий, но старый друг. Человек, для которого я не всегда был слепым уродом.

***

Посмотрим, посмотрим... где же?... А, вот он. Так. Ну, это уж не бог весть как трудно. Дайте-ка... О, черт, ясное дело, заменили на эти проклятущие... Как же они называются?.. Как? Как? Как? Как они называются? Вот дьявольщина, слово вертится на языке, а не дается, — что твой... что твой чих, которого никак не дождешься. Как же эта хреновина называется? А, а, погодите... Кнопочный! Кнопочный телефон! Да, кнопочный... А ведь прежде как было просто набрать номер... и каждое движение было характерно только для телефона. Но нет, разумеется, никак невозможно оставить что бы то ни было в покое, все нужно переиначить, даже те редкие приборы, которые каким-то чудом еще работают. Ну, так, попробуем. Номер Эндрю, номер Эндрю, номер Эндрю. Неужели забыл? Нет, не может быть! Ну же! Вспоминай, вспоминай! Нашел время забывать! Погоди, погоди, 631 и что-то там... Гм... 631... 631... 631–3341! Так, теперь смотри не забудь. 631–3341. Ага, посмотрим, вот 1, а вот... вот 3... Значит, это 6. Прекрасно, стало быть, 631 нашли. Так... 3341... Так, так... вот 3... и еще раз... и 4, с другого боку... а теперь... ага... верно... тогда 1 прямо над 4. Так, все правильно. Прорепетируем. 6–3–1... ох, нет, это же 4... Нет-нет, это именно 1, именно 1... Давай сначала. 6–3–1, верно. Черт, а что после 1? 6–3–1–3–3–4–1. Так. 3–3–4–1. 3,3,4,1. 3,3,4,1. Есть. Теперь поехали! 6–3–1... черт, стоп! Ладно, спокойно, спокойно, главное — спокойствие... Итак, 6–3–1... гм... 3... и снова 3, 4–1. Et voilà[1]. Ничего не вышло.

— Вы неправильно набрали номер. Уточните и наберите снова.

— Что?

— Вы неправильно набрали но...

— Ладно, ладно. Так, сейчас проверим еще раз. 6 – да... 3 – да... 1 – да... снова 3 – да... вот 4...1. Все вроде бы верно. Итак. 6–3–1–3–3–4–1.

— Вы неправильно набрали номер. Уточните...

— Сука безмозглая! *Почему это* неправильно? Ты что, своих номеров не узнаешь? 631–3341. В чем же тут закавыка, черт побери?

Ах да. Это же Лондон. Ну, конечно, Лондон — в этом все дело. Код 0171! 0171–631–3341! Ну-с. О господи, куда, на хрен, делась семерка? Постой.

1. Вот те на (*франц.*).

1–2–3... следующий ряд: 4–5–6... потом 7. Точно под 1, только двумя рядами ниже. Так. 0–1–7–1–6–3–1–3–3–4–1. И снова ничего. 0–1–7–1... э, э... –6–3–1–3–3–4–1.

Ага, наконец-то.

— Не вешайте, пожалуйста, трубку, ждите ответа. Ваш абонент знает, что вы ждете соединения.

— И что теперь?

— Не вешайте, пожалуйста, трубку, ждите ответа. Ваш абонент знает, что вы ждете соединения.

— Да-да, милая, я и в первый раз все услышал.

Погодите, погодите. Мне кажется... Мне кажется, я знаю, что это такое. Это... это... как бишь ее... Автоматическая служба распределения вызовов. Во-во. Очередная бесполезная новинка. И зачем это все придумывают? А интересно, что произошло бы, что произошло бы, если б я набрал собственный номер? Что? А вот увидишь. Сначала мне сообщат: "Не вешайте, пожалуйста, трубку, ждите ответа. Ваш абонент знает, что вы ждете". Потом... Потом, да, звонят-то ведь мне, так что я услышу, как меня соединяют. А после? Меня соединят со мной же? Ха!

Постой, постой-ка... Проклятье! Не надо было вешать трубку, в конце концов кто-нибудь да ответил бы. Так ведь положено делать, верно? Не вешать трубку, да? Начинаем сначала. 6–3–1... нет, черт подери, нет... Сначала: 0–1–7–1–6–3–1–3–3–4–1.

— Не вешайте, пожалуйста, трубку, ждите ответа. Ваш абонент знает, что вы ждете соединения.

— Угу.

— Не вешайте, пожалуйста, трубку, ждите ответа. Ваш абонент...

— Алло?

— Я хочу поговорить с Эндрю Боулзом.

— С кем, простите? Эндрю... как дальше?

— С Эндрю Боулзом.

— Извините, здесь таких...

— Не дурите. Он, знаете ли, всего лишь глава агентства.

— Ничего подобного.

— Нет, именно так — глава агентства.

— А я говорю, нет. И объясню почему. Потому что это квартира. А ты — уж не знаю, кто ты там есть, — ты козел.

— Господи боже ты мой! Чем я такое заслужил?

Может, я перепутал номер? 631–3341. 631–3341.

Нет! 631–*4331*. 631–4–3–3–1. Вот, теперь вспомнил. 631–4331. Бог ты мой, после всего этого, Эндрю, после всего этого лучше тебе быть на месте, черт бы тебя драл. Ну, поехали. 0–1–7–1–6–3–1... постой, постой... 4–3–3–1.

— Алло! Агентство "Боулз и Уитмор". Могу я вам чем-нибудь помочь?

— А! Да, будьте добры, я хотел бы поговорить с Эндрю Боулзом.

— Соединяю.

— Алло! Секретарь мистера Боулза слушает.

— Мне Эндрю, пожалуйста.

— А вы по какому вопросу?

— По личному делу. Соедините с ним, и все тут.

— Простите, но, боюсь, мне придется...

— Повторяю, вопрос у меня личный. Не беспокойтесь. Эндрю будет рад поговорить со мной.

— И тем не менее. Прежде чем побеспокоить мистера Боулза, мне необходимо...

— Последний раз говорю, Эндрю охотно возьмет трубку. Только делай, что тебе сказано, и не вы... не выдрючивайся.

— Как передать, кто звонит?

— Ох-хо-хо. Знаете что, скажите, одна персона, лицо с громким именем из его прошлого. Нет-нет, погодите. Скажите... скажите... это призрак, у чьих ног он когда-то сидел.

— Не вешайте трубку. Я узнаю, может ли он подойти к телефону.

— Пол? Пол? Неужели это правда ты?

— Привет, Эндрю.

— Бог мой, и в самом деле ты! Как ты, Пол?

— Ну, как... Да так, знаешь ли, как есть.

— Пол, это потрясающе! Никак не могу поверить, что там, на том конце, и впрямь ты! Боже мой, с ума сойти — столько лет прошло!

— Четыре года, Эндрю.

— Четыре года. Гм-м. Но это немало, очень немало. А ты, старый чертяка, ни на йоту не изменился. Во всяком случае, твоя манера говорить по телефону не изменилась ничуть. Уверен, тебе будет приятно слышать, что одна секретарша у меня на грани нервного срыва. Не представляю, что ты ей наговорил. Вернее, вполне могу себе представить. Ах ты чертяка!

— Уверяю тебя, я отнюдь не выходил за пределы свойственных мне любезности и рассудительности.

— Ну, само собой! Да ладно, какое все это имеет значение? Главное, что ты тут и через столько лет звонишь так, словно... Прямо не могу успокоиться!

— Времени, Эндрю, и впрямь прошло много. Для меня оно, подозреваю, тянулось дольше, чем для тебя.

— Может быть, может быть. Но знаешь, Пол, я ведь пытался тебе дозвониться. То есть... надеюсь, тебе это известно. Что я несколько раз тебе звонил. Сразу после...

— Знаю, Эндрю, знаю и... Ну, скажем так: хотя я и не стал с тобой разговаривать, я был очень тронут тем, что ты звонил. Вообще говоря, меня бы глубоко задело, если бы ты не позвонил. Просто в то время, как ты можешь себе представить...

— Да, еще бы. Прекрасно представляю, старина. И... гм... не собираюсь сейчас поднимать эту тему, потому что уверен, ты меньше всего склонен разговаривать об этом. Но я просто хотел, чтобы ты знал: я... как бы сказать? Все эти четыре года я часто о тебе думал. И Джейн тоже, я точно знаю.

— Спасибо, Эндрю, я тебе очень признателен...

— Извини, Пол. Можешь подождать секундочку?

Да, да, я знаю. Послушайте, запишите его телефон и скажите, что я ему перезвоню, как только освобожусь. Да, и еще вот что, Дарайя, пожалуйста, не соединяйте со мной никого, хорошо? Извини, Пол, так о чем мы говорили?

Пол?

— Я тебе очень признателен, сказал я, за то, что ты меня не забыл.

— Ну, разумеется, не забыл, это чистая правда. А как бы мне хотелось тебя еще и повидать. Конечно... конечно, я ведь не знаю, как *ты* отнесся бы к такому предложению.

— Я сейчас удивлю тебя, Эндрю: я *тоже* был бы очень рад повидать тебя. Да. Возможно, как-нибудь вскорости мы с тобой посидим вдвоем, ты и я. Только не пойми меня превратно. Я вовсе не намекаю, чтобы ты назначил число прямо сейчас, так что не трудись листать свой... свой...

— Мой "филофакс"?

— Когда созрею, я тебе позвоню. Если можно.

— Если можно?! Да непременно! Я решительно настаиваю на этом, дружище! И Джейн тоже. Я знаю, Джейн жаждет снова тебя увидеть.

— Да, Эндрю, возможно, она так в самом деле думает. Но теперь, знаешь ли, смотреть на меня не очень-то приятно.

— А ты и раньше не блистал красотой, старина. Слушай, Пол, я отношусь к твоим словам очень серьезно. И прекрасно тебя понимаю. Торопиться тут не надо, а вот когда настроишься... Я имею в виду, когда настроишься снова встретиться с некоторыми старыми и близкими друзьями — ну, ты же меня понимаешь, — только позвони. Кстати...

— Да?

— А сейчас-то? Ты ведь сам позвонил, правда? То есть сам набрал номер, да?

— Да. После нескольких неудачных попыток.

— Замечательно, Пол! Просто замечательно! И это только начало, вот увидишь! То ли ты еще сотворишь, если приложишь свой недюжинный ум!

— Не исключено. Однако же не забудь и другое обстоятельство: безглазие, если так можно выразиться, — болезнь неизлечимая. Следовательно, все мои усилия заведомо ограничены определенными рамками.

— Но эти рамки гораздо шире, чем тебе представляется сейчас, старина.

— Может быть, может быть. Во всяком случае, Эндрю, я действительно нуждался в таком жутком многолетнем одиночестве. Сначала надо было пройти через это, а уж потом начинать думать, как жить дальше.

— Понимаю, понимаю.

— Это немного напоминает игру в теннис, когда побеждаешь в одном сете. Все силы кладешь на этот сет, в конце концов выигрываешь его, и — опять все с нуля. Причем я не придаю своим словам никакого уничижительного смысла, но ведь приходится начинать все с самого начала. Понимаешь, о чем я?

— Еще бы, Пол, еще бы. И я очень рад, что... что период приспособления к новым условиям у тебя, видимо, подходит к концу. Скажу тебе прямо, Пол: да, верно, я не знаю, как ты выглядишь, но разговариваешь ты, вне всяких сомнений, точно так же, как в лучшие свои годы.

— Спасибо. А еще хочу поблагодарить тебя, Эндрю, за то, что ты относишься ко мне без всякого снисхождения. Хотя, конечно, в твоем го-

лосе я все же уловил едва заметную напряженность, призвук смущения от такого прямого, намеренно жесткого разговора. Или я не прав? Так или иначе, я тронут, глубоко тронут.

— Милостивый боже, от тебя ничто не ускользнет. Как я вижу, ты по-прежнему необычайно чуток. Если не ошибаюсь, именно ты однажды сформулировал, что такое писатель, назвав его коллекционером, этаким энтомологом нюансов. Верно?

— Однажды? Неоднократно, Эндрю, неоднократно.

— И тут сам собой напрашивается... Рискнуть, что ли, спросить тебя?

— О чем?

— Нет ли у тебя случайно новой книги на подходе?

— Ну, Эндрю, раз уж ты рискнул спросить, отвечаю: есть.

— Есть? Это просто замечательно, Пол! Вот так новость! До чего же я рад, не могу тебе передать! И волнуюсь, предвкушая удовольствие! Рад за *тебя* и волнуюсь, предвкушая *свое* удовольствие!

— Вообще-то есть из-за чего взволноваться, верно?

— Еще бы! Но поточнее — в каком она состоянии? На каком ты этапе? Это пока лишь задумка? Всего лишь огонек, мерцающий... ну... гм...

— Трудненько теперь со мной разговаривать, правда, Эндрю?

Короче говоря, не совсем так. Это уже нечто значительно большее, чем мерцающий где-то вдали огонек.

— Господи, до чего интересно! Роман, надо полагать?

— Нет. Нет, в общем-то не роман.

— Не роман?

— Пожалуй, сие произведение придется обозначить как автобиографические мемуары.

— Еще лучше! Еще лучше! Ведь давно, много лет назад, Пол, я уговаривал тебя написать автобиографическую книгу, помнишь?

— Да, только...

— Честное слово, просто ушам своим не верю. А название уже есть?

— "Закрытая книга".

— Как, прости?

— "Закрытая книга". Такое заглавие: "Закрытая книга".

— Ох, Пол...

— Тебе не нравится?

— Не нравится?! Да я в восторге! В во-стор-ге. "Закрытая книга" — гениально! И знаешь... знаешь, Пол, я уже прямо-таки вижу обложку. Послушай. И скажи свое мнение. Закрытая книга — я имею в виду, на суперобложке будет изображена закрытая книга... а на супере этой книги, то есть книги на обложке, будет изображена еще одна закрытая книга... естественно, поменьше размером, а на обложке той, что поменьше, еще одна закрытая книга и так далее — ad infinitum![1]

— Увы, лишь потенциально, Эндрю.

— Что потенциально?

— Лишь потенциально ad infinitum.

— Педант! Ты всегда был педантом!

— И горжусь этим.

— Так ты не считаешь, что обложка получится изумительная?

1. До бесконечности (*лат.*).

— Ну-ну, не будем слишком увлекаться. Написать предстоит еще очень много, гораздо больше, чем уже написано.

— Уже что-то написано?

— Ну да.

— Ты уже начал работу?

— Разумеется.

— Пол, мне обидно это слышать.

— Да перестань.

— Нет, правда, Пол, очень обидно.

— Что ты такое несешь?

— Почему я только сейчас впервые слышу об этом новом потрясающем творении?

— Постой, не шуми, Эндрю, лучше признайся откровенно: ты же сам отлично знаешь, что мои книги интересуют тебя только в законченном виде. Когда на них можно сделать деньги.

— Ложь, наглая ложь. Мне интересно все, что ты делаешь, независимо от того, заработаю я на этом или нет. Просто так уж получается, что твои книги всегда приносят прибыль.

— Ха! Надеюсь, ты не собираешься делать вид, что прочел хоть один из моих романов? Целиком, от корки до корки?

— Что?! Ну, знаешь, Пол, я даже считаю ниже своего достоинства отвечать на такой бессовестный поклеп.

— Я ведь знаю тебя не первый день. Ты получаешь десять процентов от моих гонораров и читаешь десять процентов каждой моей книги. Максимум.

— Снова ложь! Ах ты чертяка! Не изменился ничуть. Но послушай, послушай. Даже если я признаю твою правоту — хотя я, заметь себе, ни на секунду ее не признаю, — ну ладно, пусть, просто для интереса, чтобы продолжить наш разговор, — все равно можно же было мне намекнуть о своих планах?

— Вообще говоря, Эндрю, я пытался до тебя дозвониться пару недель назад.

— И почему же мы с тобой так и не поговорили?

— Ты был в отъезде.

— Что? Уехал из конторы, что ли?

— Да нет, дальше. За границу.

— За границу? Когда, говоришь, ты пытался дозвониться?

— Да две-три недели тому назад.

— Ну, не знаю, Пол, с кем ты говорил и что тебе сказали, но теперь, когда у меня родился еще один ребенок, я не выезжал из страны с... гм... пожалуй, с прошлого года, когда смотался во Франкфурт.

— А как же кругосветное путешествие?

— Что-что?

— Кругосветное путешествие.

— Ах, если бы, старина!

— Что?!

— Пол, я отродясь не плавал вокруг света. Ни разу в жизни.

— Так ты не был в Гонконге? В Австралии? В Сан-Франциско?

— Нет, я действительно побывал во всех этих местах, но не в один вояж и к тому же давным-давно. Последний раз я ездил в Сан-Франциско

вместе с тобой, помнишь? В тысяча девятьсот... по-моему, в тысяча девятьсот девяностом.

Пол?

Пол? Что случилось?

Пол, что это за звуки?

– Это чешуя отпадает от глазниц моих, Эндрю.

– От чего отпадает?

– А сейчас, Эндрю, я вешаю трубку.

– Пол! Пол, объясни мне, что происходит. Мне вдруг показалось, что ты...

– Прости меня. Мне надо идти. И пожалуйста, не пытайся связаться со мной. До свиданья, Эндрю.

– Пол?..

– До свиданья.

***

Как я мог быть настолько слеп! Да, именно слеп! Ведь теперь – Бог свидетель, так же как я свидетель Господу, – теперь я уже играю отнюдь не в словечки. До чего пошел сентиментальный миф, будто сохранившиеся у слепца органы чувств постепенно восполняют отсутствие зрения! Если бы какой-нибудь несчастный дикий зверь с бельмами на глазах проявил, как я, полное равнодушие к тревожным сигналам, то век его в этой юдоли слез был бы недолог. А ведь весь последний месяц такие сигналы сыпались градом! Я же оказался легковерным простаком. Ах, Джон Райдер, Джон Райдер, Джон Райдер! Я доверился вам, как сыну, как собственному блудному сыну. Ни один счастливый обладатель глаз не предоставил бы вам такой безграничной свободы действий. Я, безглазый слепец, открыл перед вами двери своего дома, а вы оскорбили меня, унизили и растоптали. Меня, слепого старика! За что? Ради всего святого, за что? Кто вы, Джон Райдер? Кто вы? Что вам от меня нужно? Может быть, вы просто садист, который еще ребенком с наслаждением обрывал мухам крылья, а теперь с не меньшим удовольствием мучает старых, слепых и немощных калек? Или вы надеетесь завладеть моими деньгами? Это невозможно, нелепо, бессмысленно. Должны же вы понимать, что, чем бы ни закончилась вся эта история, денег моих вам не видать как своих ушей. Но тогда – моя жизнь? Опять же, зачем? По какой мыслимой причине вам вздумалось отнять жизнь у одинокого беззащитного старика? О боже, не понимаю! Не понимаю! И – никого, к кому можно было бы обратиться с этой головоломкой. Ни единой души, кроме вас – негодяя, который с наслаждением обрывает крылья слепцу.

Что ж, так тому и быть, Джон Райдер. Раз уж только вы и можете пролить свет на эту загадку, значит, так тому и быть. Посмотрим, посмотрим, может, что и увидим.

***

– А вот и вы.

– Ага.

– Купили все, что хотели?

– В конце концов купил. В Чиппинг-Кэмпдене это не просто. Я имею в виду, делать покупки.

– Неужели?

— У нас все в порядке?
— Ничего, сносно, сносно.
— А почему вы сидите в кабинете?
— Даже и не знаю. Вас ждал, наверное.
— Хотите, я сварю кофе?
— Да нет, разве только если вам хочется кофе.
— Я уже выпил в Чиппинг-Кэмпдене.
— Тогда за работу?

— Что-то случилось, Пол?
— Почему что-то должно случиться?

— Ладно. Включаю компьютер.

Напомнить вам, на чем мы остановились?
— Не трудитесь.
— Не надо?
— Нет. Видите ли, пока вас не было, мне в голову пришла одна мысль.
— А-а.
— Скажу без ложной скромности, мысль блестящая. Еще, честно говоря, не знаю, куда именно ее вставить... А впрочем, композиционно книга пока настолько рыхлая, что особой разницы нет — куда. Полагаю, так или иначе идея эта найдет себе место в общем замысле. Но я знаю наверняка: если уж появляется такая ценная мысль, ее надо пристроить как можно быстрее.
— Звучит интригующе.
— Надеюсь.
— Создать новый файл?
— Почему бы и нет? Это ведь и впрямь совсем новое направление в книге.
— И как мы его назовем?
— Знаете, Джон, я тут подумал, что как раз для этой части можно вернуться к заглавию, которое я отбросил пару недель назад. Помните, как я первоначально планировал озаглавить всю книгу? "Правда и последствия".
— Мысль хорошая. Тогда я назову файл просто "Последствия", хорошо? Если только вам не покажется, что такое название нелегко оправдать.
— Нет, нет. "Последствия"... что ж, прекрасное название. И, как вы сами увидите, очень подходящее.
— Отлично. Я его уже набрал. Готово, дело за вами.

— Хорошо. Начинаю... *так.* "Однажды Томас Манн"... Два "н", между прочим.
— Да, большое спасибо, Пол, по-моему, я это и раньше знал.
— "Однажды Томас Манн дал такое определение писателя" — двоеточие, откройте кавычки — 'это человек, которому сочинять текст труднее, чем прочим людям' ". Закройте кавычки. "Всякому, а не только писателю, ясно, что он имеет в виду. Однако определения, афористичные определения, представляют собой нечто вроде самостоятельного литературного жанра, и одна из абсолютно непреложных особенностей это-

го жанра состоит в том, что такая максима должна обладать прелестным сочетанием несовместимых до парадоксальности свойств. Одним словом, должна ошеломлять". Пишется о-ше-лом-лять.

— Угу.

— "Рассмотрим дефиницию, предложенную Манном. В глубине души каждый из нас понимает: гораздо правильнее было бы сказать, что писатель — это человек, которому сочинять текст легче, чем прочим людям". "Легче" — курсивом. "Однако, если бы Манн дал такое определение, никто, естественно, не стал бы его цитировать". Точка. "И, честно говоря, поскольку перелопачивать пласты языка, создавая яркий парадокс, что и сделал Манн, неизмеримо труднее, чем попугайски повторять почти тавтологическую банальность, как в моем примере, то можно утверждать, что его определение — прекрасный, убедительный пример справедливости его слов". А, тут повтор. Замените в последнем случае "пример" на "иллюстрацию".

— Заменил.

— Диктую дальше. "А главное, всякий раз, когда писатель дает определение понятию "писатель", он неизбежно дает определение самому себе" — тире, — "причем не в общевидовом, а в чисто субъективном плане. Следовательно, дефиниция Манна заведомо неприменима к Генри Джеймсу" — точка с запятой — "равно и определение, относящееся к Генри Джеймсу, едва ли применимо, скажем, к Рональду Фербенку" — Фербен-ку, через "е", — "а определение Рональда Фербенка — ко мне".

— Поставить еще одну точку с запятой? После "Фербенку", перед "а"?

— Я скажу вам, когда нужно будет поставить точку с запятой.

— И какой же тогда знак?

— Я знака не назвал, значит, не хочу там никакого знака. Ни точки с запятой, ни двоеточия, ни запятой. Надеюсь, ясно?

— Пол, но ведь...

— Диктую дальше. "Возьмем мой собственный случай. Я слеп. Я не только слеп, у меня нет глаз. Поэтому..."

— Пол?

— Что теперь?

— Гм... просто... Ну, я просто подумал, может, стоит напомнить вам, что самое первое предложение, которое вы мне продиктовали для книги, было: "Я слеп".

— И *что?* Как вы полагаете, *что из этого?*

— У вас тут повтор, только и всего. Вы же обычно очень суровы к повторам. Я подумал, вы, может, не заметили. Или забыли.

— Вы не были уверены, заметил ли я, что слеп? Не забыл ли я, что слеп? Так вы изволили подумать?

Отвечайте. Вы это хотели сказать?

— Вы сами знаете, что совсем не это.

— Ничего я такого не знаю.

— Я всего лишь сказал, что вы повторяетесь. Наверное, я не гожусь в литературные критики, но просто я подумал, что стоит указать на этот повтор. Вот и все.

— Вы правы.

— Ну, спасибо.

— В литературные критики вы не годитесь.

Да как вы смеете?! Как вы смеете советовать, что мне писать и чего не писать в моей собственной книге?! Как вы смеете "напоминать" мне — мне! — что я повторяюсь! Повторяюсь? Как будто повтор, преднамеренный повтор не входит в число древнейших, освященных литературной традицией стилистических тропов, к которым может прибегнуть писатель. "Ты меня оставил, Джеми, ты меня оставил" — сними повторяющуюся фразу "ты меня оставил", зануда Бернс, ты, дилетант отъявленный, бездарь несчастная, неужто сам не видишь, что повторяешься?! Вы забываетесь, Райдер. Мне, конечно, неизвестно, какой именно курс заочного обучения писательскому ремеслу вы в свое время прошли, но я не собираюсь слушать поучения о стилистических нюансах и тонкостях от заштатного торговца подержанными машинами.

— *Кого-кого?!*

— Или чем вы там еще занимались. Неужели вы всерьез полагаете, что ваше мнение о моей прозе для меня хоть что-нибудь значит? Я буду повторять фразу "я слеп" столько, сколько считаю нужным. А вы будете исправно набирать ее на этой вашей дьявольской машине, оставив при себе свои глубокие соображения, почерпнутые в вечерней школе.

— Прекрасно. Прекрасно, так я и сделаю.

— Отлично.

— Но прежде одно, самое последнее замечание.

— Ну, если есть такая настоятельная потребность, валяйте.

— На мой взгляд, вы слишком большое значение придаете своим глазам.

— Чему, простите?! Не понял.

— Вы слишком большое значение придаете своим глазам. Тому, что вы называете безглазием. И в книге, и, сколько я заметил, в жизни тоже.

— Нет, вы только...

— Я хочу сказать одно, и заранее знаю, что вы со мной не согласитесь; знаю также, что слова мои прозвучат самоуверенно и ханжески, но я считаю, что скажу это ради вашей же пользы. И если вы в результате решите меня немедленно уволить, что ж, пожалуйста. Я выскажу все, что думаю, и сожалеть об этом не стану. Вы, Пол, придаете слишком большое значение своим глазам. Слишком часто отпускаете уничижительные шуточки по поводу собственной слепоты. Слишком много каламбурите и балагурите. Да, бесспорно, поначалу восхищаешься им, этим вашим уменьем посмеиваться над собственным несчастьем. Невольно думаешь: боже мой, будь я на его месте, сумел бы я проявлять такое же мужество? Но должен сказать вам, Пол, это впечатление скоро сглаживается. Да еще как сглаживается! Ваша привычка к самоиронии становится назойливой, чисто механической; уже ловишь себя на том, что со страхом ждешь очередного намека, очередной шуточки насчет глаз, и закрадывается мысль: уж лучше бы он ныл. По крайней мере, это было бы, ну, не знаю, нормально, что ли. Естественно. По-человечески.

Вот. Это все, что я хотел сказать. Мяч на вашей половине корта, отбивайте.

— Диктую дальше. Готовы?

— Да.

— "Возьмем мой собственный случай. Я слеп. Я не только слеп, у меня вообще нет глаз. Поэтому любое прозрение" — тире — "странное в данной ситуации слово" — тире — "касательно писательского призвания

и труда, которым я готов поделиться с читателями, неизбежно обусловлено этим ужасающим обстоятельством. И хотя я ввергнут в инфернальную непроглядность" – ин-фер-наль-ну-ю не-про-гляд-ность, – "где теперь протекает моя жизнь, у меня было много времени на размышления о той удивительной сокровенной связи, что существует между слепотой и литературным творчеством". Точка.

– Угу.

– "Ибо однажды" – тире, – "собственно сегодня, в тот самый день, когда я пишу, вернее, диктую эти строки, которые ты, читатель, сейчас читаешь", – тире – "однажды..."

– Надо полагать, "однажды" повторяется намеренно?

– "Однажды меня осенило: а ведь слепец получает доступ к окружающему его миру точно так же, как читатель романа входит в мир, созданный, как по волшебству, воображением писателя". Точка. "То есть главным образом через диалог и описание". "Через диалог и описание" курсивом.

– Готово.

– "Судите сами". Точка. "Читатель не имеет ни малейшего представления об условиях, в которых протекает действие романа, за исключением той жестко очерченной зоны, своего рода заказника, границы которого четко указаны и выход за них строго-настрого заказан" – за словом "за-каз-ник" следует "у-ка-за-ны", а за ним – "за-ка-зан".

– Ладно.

– "Своего рода заказника, границы которого четко указаны, а выход за них строго-настрого заказан, этакого участка вымышленной территории со своими собственными законами, и только с этим участком писатель и благоволит познакомить читателя. Если же по каким-то ему одному ведомым причинам писатель решает лишь схематично изобразить героев своего произведения или обстановку, в которой протекает действие, то в этом случае ничего более читателю узнать о них не суждено. Не в его силах заглянуть дальше напечатанных на странице слов – как он попытался бы, вытянув шею, взглянуть поверх голов в толпе зевак, пялящихся на уличное шествие, – чтобы получше разглядеть открывающийся за ними мир, ибо никакого мира за ними, естественно, нет". Новый абзац. "То же относится и к диалогу. Пожалуй, именно через диалог героев читатель художественного произведения и знакомится с ними. И только если автор решает вести повествование от первого лица, прибегая к приему внутреннего монолога, только тогда читатель получает доступ к внутреннему миру, настроениям и мотивам поведения каждого из героев". Прочтите мне, пожалуйста, последние три предложения.

– "То же относится и к диалогу. Пожалуй, именно через диалог героев читатель художественного произведения и знакомится с ними. И только если автор решает вести повествование от первого лица, прибегая к приему внутреннего монолога, только тогда читатель получает доступ к внутреннему миру, настроениям и мотивам поведения каждого из героев".

– Новый абзац. "Рассмотрим теперь случай слепца. Подобно читателю романа, он тоже, если вздумает найти разумную опору в непостижимом для него окружающем мире, окажется в полной зависимости от двух важнейших стилистических параметров традиционного романного дискурса" – тире – "описания и диалога. Под описанием я подразумеваю рассказ о происходящем, который слепец слышит от какого-нибудь

вполне реального доброхота, возможно от компаньона, платного или бесплатного, который водит его за руку, в переносном, а также и в буквальном смысле, и чья роль состоит в том, чтобы описывать слепцу постоянно меняющееся действо на сцене окружающего мира, подобно тому как в радиорепортаже комментатор описывает ход крикетного матча. А под диалогом я разумею вот что: подобно читателю традиционной прозы, только благодаря обращенной к нему или к окружающим его людям речи слепец и постигает психологию тех" – да, – "тех людей самого разного социального круга и эмоционального развития, с кем его свела судьба". Конец абзаца.

Вы меня слушаете, Джон?

– Конечно.

– Мне на минуту показалось, что вы перестали печатать.

– Я все время печатаю.

– Хорошо. Тогда продолжу. Я сказал про новый абзац?

– Да.

– "Следовательно, и читатель, и слепец целиком полагаются на точность и правдивость" – подчеркните "правдивость".

– Вы имеете в виду выделить курсивом?

– Да. Диктую дальше. "Точность и *правдивость* информации, получаемой, соответственно, от писателя и нанятого компаньона. Если же, однако, либо данный писатель, либо данный нанятый компаньон окажется не совсем надежным, тогда оба они, и читатель, и слепец, остаются в полном неведении относительно происходящего". Джон?

– Да?

– Вы это действительно набираете?

– Да, да. Продолжайте.

– Выходит, я глохну. Или же вы научились печатать почти бесшумно.

Хорошо, я продолжаю. "Вопрос этот отнюдь не чисто теоретический, представляющий интерес лишь для критиков и ученых. Возможно, следующее покажется вам причудливым парадоксом, но писатель способен лгать" – выделите "лгать" – "писатель способен *лгать* в своем художественном произведении" – двоеточие, – "примеров тому тьма, особенно в нынешнюю постмодернистскую эпоху. Впрочем, здесь моя аналогия с положением слепца терпит крах – так, во всяком случае, мне представляется. Конечно, трудно... трудно было бы... *очень* трудно было бы... вообразить себе, чтобы компаньон, о котором я говорил выше, намеренно решил лгать" – выделите "лгать" – "намеренно решил *лгать* слепому о происходящем в окружающем их мире – ведь ему положено, и, без сомнения, за кругленькую сумму, именно это и описывать. Что прикажете думать о..."

Так, Джон, уж теперь-то вы *точно* не набираете. Я же слышу. Вернее сказать, не слышу. Не слышу, чтобы вы что-то печатали.

Что случилось? Пальцы отшибли?

– Знаете, Пол, порой вы действуете удивительно топорно.

– Неужели?

— Я хочу сказать, для выдающегося писателя, обладателя Букеровской премии, звания Великого Старца английской литературы и прочей чепухи, вы пользуетесь на редкость грубыми приемами.

— А вы, Джон Райдер, очень грубый противник.

Можно узнать, почему вы смеетесь?

— Я смеюсь потому, что нашел наконец идеальное название для вашей книги. "Обман слепца". Впрочем, вам, скорее всего, не понравится. Слишком напоминает Джеффри Арчера.

— Ну вы и наглец, скажу я вам.

— Неужели?

— Да, наглый ублюдок.

— И почему же?

— Да ведь то, что я вам надиктовал... Вам не пришло в голову, что все это — плод моих долгих, взвешенных размышлений о некоторых фундаментальных принципах, определяющих теорию и практику литературного творчества?

— Нет, не пришло.

— Не пришло. Вы немедленно, *немедленно* заключили, что это имеет отношение к... к... к явной напряженности между нами. И не только. Без каких-либо иных доказательств, без намека на улики вы сразу же выдали себя с головой. Я это называю наглостью.

— К чему попусту терять время?

— А ведь вы, быть может, поспешили себя выдать.

— Я прекрасно знал, что абсолютно ничего не выдаю. Я вас отлично изучил. Хотя, просто любопытства ради, скажите, Пол, кто или что навело вас на след?

— Я говорил с Эндрю.

— С кем?

— С Эндрю Боулзом. Моим агентом. Я позвонил ему, когда вы были в Чиппинг-Кэмпдене.

— А-а. Понятно. И он...

— Я, естественно, стал расспрашивать о его кругосветном путешествии...

— Ясно. Ясно. Ну, тут я и правда свалял дурака. Просто не мог предположить, что вы сумеете воспользоваться телефоном. Стало быть, вы ему про меня рассказали, да?

— Вообще-то нет. Не рассказывал. Мог бы, но почему-то не стал. Вероятно, потому, что не понимал ... да и сейчас не понимаю, из-за чего весь этот сыр-бор.

— "Следовало бы", Пол, а не "мог бы".

— Что?

— Вам *следовало бы* рассказать ему про меня, действительно надо было. Забавно. Мне почти жаль вас.

— Вот как? И почему же?

— Потому что теперь вам уже поздно что бы то ни было предпринимать.

— Кто вы, Джон Райдер?

— Кто я? Ну, наконец; я ведь целый месяц ждал, что вы зададите мне этот вопрос.

— Не понимаю.

— Неужто?

— А может быть, понимаю. Может быть, начинаю догадываться.

Так вы все-таки человек не случайный, да?

Я хочу сказать, вы — кто-то, кого я знаю?

Кто-то, кого я знаю гораздо дольше, чем месяц?

Ну? Так, что ли?

Ответьте же, ради бога!

— Да, Пол, я — кто-то, кого вы знаете.

— Кто-то, кого я знаю. Или кого знавал когда-то в прошлом?

— Мир тесен, Пол. Особенно если вы слепы.

— Ладно. Хорошо. Я твердо намерен сохранять полное спокойствие. Пусть я слеп, но я по-прежнему не утратил дара речи и способности мыслить. Мы же можем поговорить, не так ли?

Да. Да, вы правы, Джон. Что-то здесь происходит, а что — не могу до конца взять в толк. Но подозреваю... словом, подозреваю, что вы за что-то держите на меня зуб. Верно?

Если дело в этом, Джон, если дело действительно в этом, то мы можем это обсудить. Всегда можно это обсудить. Вы ведь можете рассказать мне, что... что я сделал, если я и впрямь что-то сделал, и мы это обговорим, да, Джон?

Скажите же что-нибудь! Хотя бы слово!

— Да, Пол. Мы поговорим. Вернее, говорить буду я, а вы будете сидеть и слушать.

— Я предпочел бы постоять, если вы не возражаете.

— Сядешь как миленький, старый хрен. Сядь, а не то я тебя вколочу в это кресло силой!

— Что?!

— Думаешь, не решусь? Еще как решусь, лишь бы ты заткнулся!

То-то. Итак. Итак. Итак, теперь, Пол, для разнообразия вы будете слушать меня.

Знаете, Пол, вы просто невероятный тип. Чего только я от вас за этот месяц не натерпелся — самому не верится. "Располагайтесь как дома, Джон". "Не забудьте про точку с запятой, Джон". "Отчего вы не смеялись над моей шуткой, Джон?" "В семь будем пить коктейли, Джон". Какого хрена вы так выпендриваетесь?

— Вам непременно надо прибегать к подобным выражениям?

— Заткнись! Да от одного твоего мерзкого голоса меня с души воротит. Еще слово, и, клянусь, я на хрен заткну кулаком твою долбаную глотку!

Вот так-то лучше. А теперь я расскажу вам историю — *мою* историю, для разнообразия, — и, если вы готовы сидеть и слушать паинькой, не прерывая меня, я постараюсь не злоупотреблять теми гадкими коротенькими словечками, которые вас вдруг стали так смущать. Договорились?

Недавно, разозлившись на меня, вы сказали — привожу вашу фразу дословно: "Вы забываетесь". Что ж, теперь моя очередь пошутить, потому что больше ошибиться было просто-напросто невозможно. Нет, Пол. Я не забывался. *Я себя помнил прекрасно.* Я помнил себя в одиннадцатилетнем возрасте. А вы меня в одиннадцатилетнем возрасте случайно не помните?

Не стоит ломать эту замечательную крупную голову, до отказа набитую мозгами. Я намерен вам напомнить.

Итак. Мне было одиннадцать. Одиннадцать лет. Самый обыкновенный школьник. Впрочем, нет, неправда, не совсем обыкновенный. Я ведь учился в особой школе, в спецшколе для трудных, агрессивных детей, для таких, которых никакая другая, "хорошая" школа и знать не желает. Это было заведение для ребят, которых исключили отовсюду.

Впрочем, надо отдать той школе справедливость: по-своему она была совсем не плоха. Там имелось футбольное поле, площадка для регби, закрытый бассейн, хорошие просторные спальни. Школа находилась неподалеку от Чичестера. Ага! Что, начинает всплывать в памяти?

— О боже!

— Значит, Пол, вы меня все-таки помните. Или нет? Может, нас там было слишком много и одного конкретного мальчика припомнить трудно? Тем более что времени прошло невесть сколько, целых двадцать два года. Представляете, Пол, двадцать два года! Наводит на кое-какие мысли, правда? В те времена вы еще не были всемирно известным писателем. Выпустили парочку романов, на которые никто не обратил никакого внимания. Верно я говорю?

Да, всего лишь один из бедных, низкооплачиваемых учителей. Вел английский и физкультуру. Сколько мальчиков было под вашим началом? Тридцать? Сорок? Надо нам как-нибудь собраться классом, всем пацанам. Поболтать о давних деньках.

Но знаете, Пол, я до сих пор невольно горжусь тем, что был у вас особым любимцем. "Мой херувимчик, мой ангелочек" — вот как вы меня тогда звали. Учительский любимчик, вот кто я был. Маленький любимчик, которого учитель охотно гладил, обнимал, ласкал и целовал, помните? Вы это помните, Пол?

— О господи, перестаньте, прошу вас! Перестаньте!

— Ха! До чего же мир тесен! Знаете, почему я это говорю, Пол? Знаете почему? Потому что давным-давно я выкрикивал те же самые слова: "Перестаньте, прошу вас! Перестаньте!" До сих пор, до сего дня слышу, как мои вопли многократным эхом отдаются от стен гимнастического зала. Да только никто больше их не слышал. И вас сейчас тоже никто не услышит.

Помните, Пол? Помните, что́ вам больше всего нравилось?

Вам нравилось вытаскивать из штанов свой член, помните? Да? А потом вы брали мои руки, две маленькие ладошки...

— Перестаньте! Ради бога, перестаньте!
— Заткнись!

Брали, значит, мои руки и ими направляли его, свой огромный мясистый багровый член — в те дни он был чудовищных размеров, совсем не та вечно мокрая тряпица, что нынче болтается у вас между ног, — направляли моими руками его мне в рот, а рот мой никак не мог раскрыться на нужную ширину. Прелесть! Вы находили все это чертовски прелестным. Помнится, вы любили словечко "прелестный", пользовались им направо и налево. А потом, потом, когда член уже был у меня во рту и я едва мог дышать: меня невыносимо тошнило, — вы стягивали с меня трусы, влажные серые трусики без ширинки. О, эти маленькие серые трусики без ширинки тоже были прелестны, чертовски прелестны. Настолько, что вы зарывались в них носом, помните? А потом брали в руки мои яички, маленькие, прелестные, и сжимали их с такой силой, что я готов был кричать во все горло — а не мог, не мог, потому что глотку мне затыкал ваш член, разбухший, слюнявый, багровый, а вы сжимали яички все сильнее, покуда не кончали мне прямо в рот.

А помните, что вы потом делали? Помните? О, это было самое замечательное, лучше не бывает. Вы быстренько выдергивали член из моего рта, и тут меня рвало; я ничего не мог с собой поделать и каждый раз, по вашей милости поливая блевотиной ваш член, видел ваше лицо, смотрел на него, Пол, и в тот миг, уверяю вас, оно было еще страшнее, чем теперь.

— О боже, боже, боже!

— Это все не годится, я знаю. Для "Закрытой книги", я имею в виду. Тема совершенно неподходящая. После всей вашей высокопарной ахинеи про глаза, слепоту и безглазие читатель не вынесет неожиданного удара по нервам. Но, видите ли, Пол, жизнь есть жизнь. Вы сами это говаривали, помните? Она ведь правил не соблюдает. Возьмет да и обрушит на вас событие такого накала, какого и ожидать невозможно.
— Господи Иисусе, что вы намерены делать?

— Во-первых, Пол, я намерен продолжить свой рассказ. Вы ведь не знали, что я пытался покончить с собой? Да, с помощью бритвы. Нет, конечно же не знали. Это было уже после того, как вы ушли из школы. Бросили преподавание. Выпустили "У ног призраков". Большой, огромный успех. Букеровская премия. Бог знает сколько изданий. В Голливуде сняли дорогущий фильм. Во мне вы больше не нуждались. Да и ни в ком из нас. Кроме того... кроме того, вы становились известным человеком. Были даже чересчур на виду. И если у вас возникала охота, чтобы какой-нибудь мальчонка облевал ваш член, приходилось отправляться в путешествие, подальше от родных мест. Например... например, в Шри-Ланку, а, Пол?

Я тоже немного попутешествовал. Только на свой лад. Побывал не в одном исправительном заведении для малолетних правонарушителей, ночевал на улицах — такие вот у меня были странствия. Всегда один-одинешенек, неизменно. Потому что не мог доверять никому. И никогда.

Как? Вам нечего сказать, Пол? Дар речи вам вдруг изменил? Ну и пусть, я все равно продолжу. Вы, наверное, удивитесь, Пол, но дальше мой рассказ станет повеселее. Вы этого уж и не чаяли, но так сложилось. Потому что я встретил одного парня. Ничего особенного в нем не было. Просто неплохой парень, оказавшийся, как и я, на улице. Звали его Крис; и мы стали держаться вместе. А в один прекрасный день — ура! — Крис нашел работу. Учителем английского. Вроде вас. Что, страшненькое совпадение? В захудалой школе, наподобие курсов по системе Берлица, которая ютилась в подвале неподалеку от Риджент-стрит, за обучение английскому с иностранцев, по рассказам Криса, драли три шкуры. Видите ли, Крис, как выяснилось, получил действительно хорошее образование, не знаю уж, почему он очутился на улице; я его никогда не спрашивал, а он сам не рассказывал. Но на работу его взяли, он снял квартиру, и я поселился там вместе с ним. Муниципальная квартира в Ист-Энде.

Ну вот, так мы некоторое время и жили. Однажды, оставшись один в Крисовой квартире, я вдруг подумал... подумал вот что: если он смог это сделать, я тоже смогу. Понимаете? Тоже смогу кое-чего добиться. И тогда я сменил имя — стал Джоном Райдером. Вовсе не из осторожности, как вы понимаете. В те времена я же знать не знал, что буду когда-нибудь стоять над вами, как сейчас. Просто с увлечением творил из себя совсем другого человека, изобретал себя заново, а с новым именем я и ощущал себя по-новому.

Итак, я стал искать работу, любую — что уж подвернется; где я только не подвизался: и в пункте видеопроката, и у букмекера, торговал с лотка фруктами и овощами, да что ни возьми, я все перепробовал. Короче говоря, меня в конце концов взяли рассыльным в одну брокерскую контору в Сити. Попросту говоря, рядовым курьером, но я оказался смекалистее других и даже сам стал понемногу приторговывать акциями, пусть и грошовыми; дела у меня пошли замечательно, настолько, что мне стало ясно: я куда больше заработаю, если буду действовать самостоятельно, с домашнего компьютера. Этим я и занимался последние восемь лет. Пока не появился у вас на пороге.

Вам по-прежнему нечего сказать? Н-да, такая история вас ничуть не привлекает. Она же не из тех, что принято называть "постмодернистскими". Слишком много в ней сурового реализма. Отдает Ирвином Уэлшем[1] и иже с ним. Совсем не в вашем вкусе.

Вы не ожидали, что я знаю такое заковыристое слово, как "постмодернистский", правда? Представьте себе, Пол, этим я обязан вам. Видите ли что: вы меня позабыли, но я-то вас не забыл. *Никогда* не забывал. Я читал ваши романы. Читал ваши интервью. Сходил на ваш фильм. Даже смотрел по телевизору церемонию вручения "Оскаров". Вот где вам крупно не повезло, Пол. Только одна премия, и та за костюмы! А все лучше небось, чем вообще остаться с носом.

Я превратился в соглядатая, невидимого соглядатая. Ведь в наше время, как я понял, можно стать соглядатаем, не выходя за порог собственного

1. Ирвин Уэлш (р. 1958) — шотландский писатель (см. "ИЛ" 1998, № 4).

дома. Вот я за вами и следил по телику, по газетам и журналам. Очень просто. Пара пустяков. Вы же, Пол, были так знамениты, так, черт бы вас побрал, вездесущи. Правильно я употребил слово? Вездесущи?

Букеровская премия. Премия "Уитбред". Присвоение вам рыцарского звания. Что бы вы ни делали, я за вами следил. Куда бы вы ни шли, я шел за вами. Невидимый, я всегда был подле вас. А потом, в один прекрасный день, в один прекрасный день – бац! – "Лауреат Букеровской премии едва не погиб в автомобильной катастрофе в Шри-Ланке".

И тут, Пол, хочу отметить забавный момент. Вы-то небось подумали, что я был вне себя от счастья, узнав про вашу аварию. Ничего подобного. Нет, нет, нет и нет! Ведь ее никак не назовешь местью. Возможно, то была кара Божья. Возможно, Бога она и устраивала. Но меня она не устраивала совсем.

Нет-нет, сообщение о вашей аварии было для меня плохой вестью. Потому что вдруг – всё, полное молчание. Про вас больше ни словечка. Никаких сведений, по которым я мог бы понять, где вы: по-прежнему в Шри-Ланке, или здесь, или совсем в другом месте. Вот тут, Пол, я решил, что потерял вас навсегда. Думал, что для меня все кончено, правда-правда, но лишь до того дня – о, это был чудесный, самый радостный день в моей жизни, – когда я открыл "Таймс" и заметил, совершенно случайно, Пол, краем глаза, едва не пропустил, – словом, до того дня, когда я увидел ваше объявление.

А как искусно оно было составлено! Ни имени. Ни других конкретных данных. Только два слова "слепой писатель". Нет, нет, нет, вру. На самом деле вы написали "незрячий писатель", да? "Незрячий писатель ищет приватного секретаря". И я понял, я сразу понял – это вы и никто другой. Ну, теперь он попался, подумал я. Теперь уж попался! Я-то и стану его приватным-хренатным секретарем!

– Что вы хотите со мной сделать?

– Погодите, погодите, погодите. Это еще не все. Самое интересное я оставил на закуску.

Мы тут корпели над вашей книжкой. Как это вы ее любовно называете? Своим завещанием? Знаете, что я вам скажу, Пол? Вам и невдомек, что вы попали в самую точку. Книжка-то и впрямь станет вашим завещанием. Но главная хохма знаете в чем, а, Пол? Уразумели небось? Наверняка уже догадались? Или нет?

Идею мне подал Крис. Помните Криса? Который преподавал английский в школе для иностранцев. Английский как иностранный.

Так вот, он частенько мне рассказывал про свою школу. У него в классе собирались ученики со всего света: немецкие бизнесмены, японские студенты, какие-нибудь там бразильские переводчики – настоящий этнический винегрет, но говорить разрешалось только по-английски. С самого начала, прямо с первого же урока. Это у них называлось "полное погружение". Даже в классе, где из сорока учеников ни один по-ан-

глийски ни бум-бум, кроме, может быть, "да", "нет", "о'кей", "кока-кола". Так что Крису приходилось начинать с самых азов. И знаете, что он мне говорил? Иногда, когда он шел на урок к новичкам, его так и подмывало обучать их совсем даже не английскому, а *совершенно искусственному языку*! Понимаете? Ночью накануне урока он сам придумывал словечки вместо "я", "вы", "приходить", "уходить", "стол" и "стул", представляя, как он учит им своих студентов, а те ни о чем не догадываются, и к концу курса они уже будут балакать друг с другом очень, очень бегло на несуществующем языке! Здорово, правда? Он воображал, как они, очень довольные обучением, возвращаются домой, в свою Германию или Японию, прямо на следующий день являются на какую-нибудь крутую конференцию и с большой важностью начинают трещать на этом искусственном языке! Бог ты мой, мы просто умирали со смеху!

Я и сейчас улыбаюсь, вспоминая все это. Слышите, Пол? Слышите, как я улыбаюсь?

Для Криса, однако, то была лишь игра воображения. Но я про нее помнил всегда. И, приехав сюда, подумал: а не попытаться ли осуществить эту фантазию? Поэтому ваша книга, Пол, — чистая хохма. Полная абракадабра.

Я уже слышу, что скажут критики. Трагический случай... ранний маразм... болезнь Альцгеймера... мозговая травма в результате жуткой катастрофы. Рембрандт... статуя Дианы... Хартфорд-колледж... Собор Святого Павла... "Купол тысячелетия"... экспресс-кафе "Бургер кинг" на Хампстед-Хит. Да всего и не перечислить. Исайя Берлин не жив, а умер, зато Пит Тауншенд не умер, он жив; а ведь там еще Тони Блэр, Саддам Хусейн, О. Дж. Симпсон, Сальман Рушди, Мартин Эмис... Ваша книга, Пол, — чудо-юдо, бред, посмешище, она — такой же урод, как вы сами, полная околесица, которую несет слабоумный заговаривающийся старпер!

— Господи помилуй!

— Почему бы вам не убедить себя, Пол, что вам снится страшный сон? Вы же мне это советовали в давние времена. Помните? "Просто убеди себя, ангелочек, что тебе снится страшный сон".

— Послушайте, Джон, послушайте, что я вам скажу. Ради бога, выслушайте меня. Понимаю, я причинил вам зло. То, что я сделал, было ужасно, совершенно ужасно. Я никогда не сумею это загладить, никогда, но — смотрите, вы же... Я хочу сказать, я ведь богат, Джон, я состоятельный, очень состоятельный человек и могу возместить вам... Нет, нет, нет, этого я, конечно, не могу и не смогу никогда, но... Но вы молоды, у вас вся жизнь впереди, и я могу превратить ее в сплошное удовольствие, действительно могу, правда, Джон. Я дам вам... я отдам вам все свое состояние, до последнего шиллинга, вы получите все, только... Джон, вы слушаете? Вы меня слушаете, Джон?

Джон?

Джон? Где вы?

Умоляю вас, Джон, не надо так со мной поступать, умоляю! С несчастным слепым стариком...

Что вы делаете, Джон? О боже, пожалуйффффхм...

– Ну-ну, Пол. Не слишком туго, надеюсь. Нет, вроде бы нормально.

Не волнуйтесь. Это ненадолго.

Ой-ой-ой, простите великодушно! Я случайно сбил с вас очки и... вот незадача, еще и наступил на них. Ах, ах. Руки-крюки. Вернее, ноги-крюки.

Да теперь уж все равно. Зачем вам в аду темные очки?

Итак, Пол, позвольте мне разъяснить вам, почему рот у вас заклеен скотчем. Это, как вы понимаете, временная мера, вы и оглянуться не успеете, как я сниму его с ваших губ. У меня нет ни малейшего желания оставлять какие-либо предательские следы нашей с вами, скажем так, небольшой размолвки. Не воображайте, что я опасаюсь, как бы вас кто не услышал. В вашем пустом старом доме, Пол, и вам это прекрасно известно, услышать вас *некому*.

Просто мне хочется, чтобы вы точно знали, что именно сейчас с вами произойдет, а если вы приметесь вопить, то можете, чего доброго, и не услышать всего, что я собираюсь сказать.

Странно. Рот у вас заклеен. Глаз нет. Тем не менее я улавливаю на вашем лице страх.

Да, но не могу же я вечно стоять здесь и разглядывать вас, хотя это было бы увлекательное занятие. Я хотел сказать вам следующее: с самого начала, с самой первой нашей встречи я вынашивал один лишь план – конечно же, убить вас. Уверен, вы это уже и сами поняли. Выбрать способ, однако, было непросто. Видите ли, я твердо решил, что наказание должно соответствовать преступлению. Или хотя бы преступнику. И, как вы понимаете, я совершенно не намерен сам оказаться под угрозой наказания. Поэтому пришлось все продумывать долго и тщательно. И однажды меня осенило. Произошло это в тот день, когда мы с вами просматривали у вас в спальне ваши галстуки. А кстати, Пол, вы помните галстук с грязным пятном – "Черрути", как вы полагали? Ну... Да вы и сами прекрасно знаете, что я сейчас вам скажу.

Все равно скажу, так, на всякий случай, вдруг вы не поняли. Это и был "Черрути", а вот пятна никакого не было. Очередная моя шуточка.

Знаю, знаю, что уж там говорить – идиотская шутка, ребячество. Как и большинство моих розыгрышей. Но тогда было ужасно смешно, и потом – зачем торопиться? К кульминации следует подбираться очень медленно, без спешки.

Словом, сидели мы там с вами вдвоем, перебирали ваши галстуки, и я вдруг подумал: до чего же просторный шкаф. Такой просторный, что в

нем можно стоять в полный рост. Конечно, особо там не повертишься. Да и дышать полной грудью не получится. Тем не менее...

Ах, ах, Пол. Какой вы нехороший. Ну-ну, не надо вырываться. Сидите тихо, а не то придется вас связать.

Одно было плохо: если бы мне и удалось засадить вас в шкаф, даже вы сумели бы оттуда выбраться. А снаружи запирать его тоже не годится, по вполне понятным причинам. Но идея мне все же понравилась, отказываться от нее не хотелось; я и так, и сяк ее обмозговывал, пока наконец — собственно говоря, сегодня утром — не нашел решение. Дверца. Дверца-то сама распахивается. Сегодня утром вы снова на нее налетели, как налетали и раньше, даже миссис Килбрайд про это знает; ее показания особенно пригодятся, когда полиция начнет тут все осматривать и обнюхивать. Да, опять же кстати, Пол, мне кажется, вам следует знать, просто чтобы вы были в курсе последних событий: бедняга Джо Килбрайд на самом деле болен. Мне просто повезло, такая, видите ли, выпала удача. Хоть раз-то должно подфартить, как вы считаете?

Ну а теперь займемся нудными подробностями нашего дельца. Я сам сообщу — полиции, я имею в виду, — что вы попросили меня сменить на той дверце пружину, чем я и собираюсь сегодня заняться. Я ведь купил-таки один такой доводчик — помните, я вам о них говорил: когда вы дверь отпускаете, он плотно закрывает ее; словом, купил доводчик в мастерской по ремонту замков в Чиппинг-Кэмпдене и собираюсь поставить его изнутри на дверцу шкафа. На это уйдет с полчаса, не больше. Потом я уеду на выходные в Лондон, а вы останетесь совершенно один; вы, конечно, пойдете подобрать себе галстук, один из ваших элегантных галстуков "Шарве", а вешалка — на́ тебе, что это значит? — вешалка с галстуками висит почему-то в самой глубине. "Вот хреновина!" — я прямо-таки слышу, как вы это произносите в своей неподражаемой манере: "Вот хреновина, кто это перевесил мои галстуки?" А потом, поскольку вам ведь галстук совершенно необходим, без галстука вы уже не вы, так вот — машинально, совсем забыв про новую пружину, вы залезаете за ним в шкаф, и — бамс! — дверца за вами захлопывается!

Я оставлю вам на кухне кое-какую еду. Скорее всего, тарелку с мясными закусками и бутылку "риохи". Никто не зайдет навестить вас. Никто не услышит ваших воплей. Никто, кроме вас. И тьмы. И тишины.

Вы будете заперты в шкафу, Пол, как между страниц книги. Закрытой книги.

Я не оставлю вас там, взаперти, очень уж надолго. На всякий случай я приеду в воскресенье утром. Времени должно хватить. И уж на самый пожарный случай я решил обклеить шкаф снаружи этим прочным скотчем. По моим расчетам, ваша клаустрофобия успеет сделать свое дело, но хочу принять меры предосторожности на случай осечки, поэтому воздух к вам поступать не будет. Почти не будет, поскольку шкаф навряд ли станет герметичным.

Итак, воскресным утром я сдеру скотч, открою дверцу и... бог знает, что я там обнаружу. Скорее всего, крайне малоприятное зрелище. Но для меня, Пол, — для меня оно будет бесподобным.

Ну, вот и конец моей маленькой повести. Душу я себе облегчил, осталось только выбросить все это из головы.

Теперь, Пол, я собираюсь повести вас наверх. Ясно? Предпочитаю не отпускать вас от себя, пока буду заниматься дверцей; пусть лучше вы будете у меня на глазах. Да, да, чего там, знаю я, что вы хотите мне сказать. Слепой, мол, особой беды наделать один не сможет. Это верно. Но такой уж я человек, осторожный донельзя.

А потому... потому дайте-ка возьму вас под руку... вот так... Ну, не сопротивляйтесь, Пол, пожалуйста, не сопротивляйтесь... это же все равно случится, что бы вы ни делали. Вот правильно... обмяк, и хорошо, так-то оно лучше, очень даже хорошо.... хорошо... Нам же обоим легче. Ну, давайте, одну ногу вперед, потом другую... правую... теперь левую... вот умница... *молодец*... таким темпом мы мигом доберемся до лестницы... Нет-нет-нет, без паники... я же вас держу... держу... не отпущу, даю слово... Просто постарайтесь выпрямиться... вот так... правильно... хорошо, очень хорошо... Теперь другой ногой... хорошо... вы просто молодчага... так.... так... так... вот так... хорошо, Пол, очень, очень хорошо.

***

— Мистер Райдер? Мистер Джон Райдер?

— Да.

— Я инспектор Трукс. Надеюсь, вас предупредили о том, что я к вам заеду?

— Да, да, конечно. Входите, пожалуйста.

— Спасибо. Мы постараемся не отнимать у вас слишком много времени.

— Ничего, ничего. Я все понимаю. Проходите сюда. Да мне, в общем-то, говорили. Да. Пожалуй, здесь будет удобней всего.

— А, благодарю вас.

Гм-м. Интересная комната, правда? Сразу видно, что здесь живет писатель.

— Да, наверное. Хотя на самом деле сочинительством он по большей части занимался в соседней комнате. В кабинете. Вон там кабинет сэра Пола. Прошу вас. Садитесь, пожалуйста. А вы тоже?..

— Простите. Это сержант Гиллеспи.

— Здравствуйте, сержант.

— Здравствуйте, сэр.

— Ха, ну я и бестолочь! Вы тоже садитесь, пожалуйста, сержант. Так. Хотите чего-нибудь? Может быть, выпьете по стаканчику?

— Вы очень любезны, сэр, спасибо, но не надо. Знаете, как говорят в телефильмах? Только не во время дежурства.

— А, так, значит, вы на дежурстве?

— Ну да, само собой. Но вас это беспокоить не должно. Обычная формальность.

— Как тоже говорят в телефильмах.

— Верно, сэр, именно так и говорят. Словом, надо задать несколько вопросов, которые положено задавать в таких... в таких тяжелых случаях. Мы могли бы побеседовать с вами и в участке, но я подумал, что вы предпочтете дома. Надеюсь, вы не против?

— Ничуть. Я вам чрезвычайно признателен. Но на самом деле не стоит называть этот дом моим. Я просто работал у сэра Пола. Здесь ничего моего нет.

— И потому вы укладываете вещи, сэр?

— Откуда вы взяли, что я укладываю вещи?

— А вон на тахте под окном стопочка аккуратно сложенных сорочек.

— Вы очень наблюдательны, инспектор. Верно, укладываю вещи. Большей частью они еще наверху. Теперь, когда сэр Пол... Словом, как я уже сказал, мне здесь не для чего задерживаться и на день.

— Вы не рассчитываете быть в числе наследников?

— Я? Господи, конечно нет.

— Случаются и куда более странные вещи.

— Нет-нет. Сэр Пол платил мне жалованье. Причем очень хорошее жалованье. Но речи о том, чтобы оставить мне что-то по завещанию, не было. Такая мысль мне и в голову не приходила.

— Сколько времени вы у него работаете? Вернее сказать, работали?

— Чуть больше месяца. И мне заплачено по сегодняшний день. Здесь никаких претензий быть не может.

— И вы едете?..

— Еду?

— Могу я узнать, куда вы едете? Я имею в виду, сейчас?

— А-а. К себе домой, в Лондон. Знаете, инспектор, я уже сообщил полиции мой лондонский адрес.

— Пожалуйста, не обижайтесь, мистер Райдер, я спрашиваю без всякой задней мысли. Обычное мое любопытство.

— Значит, я могу ехать? То есть не нужно кому-то об этом сообщать?

— Совершенно не нужно. Нет, нет, нет. Вы вольны ехать куда вздумается.

— Так чем все-таки я могу быть вам полезен?

— Что ж, я скажу вам, мистер Райдер. По-видимому, нет никаких причин сомневаться в том, что именно произошло в этом доме. История прескверная. Несчастный случай со смертельным исходом — судя по всему, от удушья. Однако при расследовании подобных происшествий, особенно когда они касаются таких выдающихся людей, как сэр Пол, приходится соблюдать все формальности. Будет, конечно же, проведено полное дознание. Но, как вы сами понимаете, моя задача убедиться в том, что мы ничего не упустили из виду.

— Я постараюсь ответить на любые ваши вопросы.

— Итак, именно вы обнаружили труп сэра Пола?

— Да. Нашел его наверху. В его спальне, в гардеробе.

— Простите меня, мистер Райдер, но как... гм... как вы узнали, что он там? Ведь он, насколько я понимаю, оказался заперт в шкафу.

— Правильно.

— И умер за несколько часов до вашего приезда?

— Да.

— Так откуда же вы узнали, где его искать?

— Боюсь, что по запаху.

— По запаху?

— Послушайте, инспектор, все, что мне известно, я уже рассказал тому полицейскому, который... ну, когда я вызвал полицию.

— Если вы не против, сэр, расскажите, пожалуйста, еще разок.

— А, ну ладно. Итак, вернувшись — на выходные я уезжал в Лондон, — я принялся искать его по всему дому; вы же понимаете, он не мог никуда уйти, один, я имею в виду; поэтому я снова поднялся в спальню и, случайно проходя мимо гардероба, вдруг, ну... почувствовал запах... Бедняга обмарался.

— Н-да. Весьма неприятная для вас ситуация.

— Это еще что, инспектор. Вот его лицо... Никогда, никогда в жизни не забыть мне выражения ужаса, застывшего... *заледеневшего* у него на лице. А его руки...

— Что же руки?

— Он, видимо, изо всех сил царапал ногтями дверцу. Ногти были сточены до самого мяса... На пальцах... на всех десяти пальцах запеклась кровь, кожа содрана... просто окровавленная плоть. Жуткое зрелище.

— Угу.

А вы, значит, были в отъезде?

— Ну да. Я же говорю, уехал на выходные. На субботу и воскресенье я стараюсь здесь не оставаться. Еду в Лондон и обычно возвращаюсь — вернее, возвращался — в воскресенье вечером. Или рано утром в понедельник.

— Но ведь тело вы обнаружили в воскресенье утром?

— Правильно. В силу некоторых обстоятельств я приехал раньше.

— В силу некоторых обстоятельств? Значит, были какие-то обстоятельства?

— Да ничего особенного. Просто слегка заскучал в Лондоне, заняться было нечем, вот я и подумал: а не вернуться ли пораньше? Я, можно сказать, тут уже прижился. Месяц — это долгий срок. Вся моя жизнь оказалась тесно связанной с сэром Полом.

— Вы помогали ему писать книгу?

— Да. Он задумал написать, как он выражался, свое завещание. Литературное завещание. Но при его состоянии здоровья...

— У него не было глаз?

— Он лишился их, обоих глаз, в страшной автокатастрофе, произошедшей в Шри-Ланке. Четыре года назад.

— Стало быть, он вообще ничего не видел?

— У него не было глаз, сержант.

— А. Ну да, ну да.

— Слушай, Гиллеспи, осмотри-ка быстренько дом. Кто его знает, вдруг наткнешься на что-нибудь такое, что подскажет нам, в каком умонастроении был сэр Пол. Конечно, если вы не возражаете, мистер Райдер?

— Я уже говорил вам, инспектор, я не вправе возражать вообще. Это же не мой дом. Я даже не представляю, кому он принадлежит теперь,

когда сэра Пола уже нет в живых; безусловно, я препятствовать вам не могу. Да и в любом случае не стал бы.

— Вы случайно не знаете, он не оставил завещания?

— Ну, отчего же не оставил? А впрочем, понятия не имею.

— Известно вам что-нибудь о его родственниках?

— Мы о его семье никогда не говорили.

— Ясно, ясно. Ну, давай, сержант. Пошарь-ка, только аккуратно.

— Есть, сэр.

— Я понимаю, мистер Райдер, все это вам, наверное, кажется бессмысленным, но... тут ведь никогда не угадаешь.

— Я старался без нужды ничего не трогать. Так ведь полагается вести себя в подобных случаях, верно?

— Если совершено убийство — да, правильно. Но здесь-то просто несчастный случай. Однако же продолжайте. Что вы хотели сказать?

— Простите, о чем бишь шла речь?

— Сэр Пол искал человека, который помог бы ему писать книгу, да?

— Правильно. Приватного секретаря. Который писал бы под его диктовку. Он поместил в "Таймс" объявление, я его увидел, откликнулся, и, признаюсь, к великому моему удивлению — честно говоря, я считал, что у меня нет ни малейшей надежды, — я ему вроде как понравился; вот с тех пор, в общем-то, я здесь и живу.

— Приятная была работа?

— А вы не были знакомы с сэром Полом?

— Нет, сэр, не имел удовольствия.

— Ну, не уверен, что слово "приятная" здесь вполне уместно. Впрочем, это не совсем справедливо. Нет, я бы сказал, что это было чрезвычайно благодарное занятие.

— Благодарное?

— Да, благодарное. Чувствовать, что книга постепенно приобретает форму, и сознавать свою к этому причастность. Для такого человека, как я, это захватывающее ощущение.

— Да. Да, наверное, даже очень. Я-то сам, честно сказать, ни одного его романа не читал. Стивен Кинг больше в моем вкусе. Как вы считаете, книга могла выйти хорошая?

— Это был не роман, а нечто вроде автобиографических мемуаров.

— Ах да, конечно. Вы же говорили.

— Учтите еще, что написана лишь малая часть...

— И все-таки. Какое-то мнение у вас сложилось?

— Ну... Могу лишь сказать, что в книге встречались странные пассажи, причем мы их, по настоянию сэра Пола, оставили, хоть я и противился. Не то чтобы впрямую с ним спорил — просто не посмел бы, — но, признаюсь, так до конца и не уразумел, в чем тут смысл.

— Не очень улавливаю, сэр. Что вы имеете в виду?

— Ну, были у него свои причуды: скажем, приходит ему в голову какая-то фантастическая идея, ни на чем в реальности не основанная, и он, несмотря на абсурдность, упрямо использует ее в книге. Придает ей, так сказать, символический смысл.

— Например?

— О господи, почему-то всегда трудно бывает привести конкретный пример. Нет, погодите, один припоминаю. Пустой пьедестал, пустой по-

стамент на Трафальгарской площади. Да, у нас с сэром Полом тут возникла настоящая дискуссия.

— Разъясните, пожалуйста, сэр.

— Как вы знаете — а, может быть, и не знаете, вы же не лондонец, — по четырем углам Трафальгарской площади стоят постаменты. Однако статуй всего три. Четвертый постамент пустует. Причем уже десятки лет. Короче говоря, до сэра Пола дошли какие-то слухи о том, что там-де могут воздвигнуть памятник Диане, понимаете? После ее гибели в автокатастрофе. И хотя никакой статуи там не ставили и, если хотите знать мое мнение, никогда не поставят, он упорно писал об этом так, словно статую уже воздвигли. В книге целая глава посвящена Трафальгарской площади и Национальной галерее, только не спрашивайте меня почему. В общем, он продолжал упорствовать и в конце концов описал площадь так, будто статуя там уже стоит. Не стану утверждать, что я пытался его отговорить: я не вправе спорить с великим писателем, но все же я взял на себя смелость выразить... ну, скажем, выразить некоторые сомнения в разумности такого шага, и сэр Пол воспринял это очень отрицательно. Чуть ли не приказал мне тут же сложить вещи и убираться восвояси.

— Тем не менее вы остались.

— Да. Он, очевидно, передумал. Но эпизод с четвертой статуей все же сохранил. В книге, в той части, что уже написана, есть множество других мелких... как бы поточнее выразиться... мелких странностей. Я больше с возражениями, как вы понимаете, не выступал. И если бы мы книгу закончили и она вышла, наверное, именно они, эти маленькие странности, и вызвали бы острый интерес у критиков.

— М-м-м. Странные они типы, эти критики. Я сам их писания никогда не читаю. Почему-то мне заранее ясно, что́ именно мне понравится, без всяких рекомендаций со стороны, понимаете?

— Прекрасно вас понимаю.

— Так. Значит, сэр Пол бывал сварлив?

— Порой — да, безусловно. Однажды я не выдержал и рассмеялся.

— Над чем?

— Понимаете, он как-то сказал мне, что из-за своей слепоты превратил себя, как он любил выражаться, в "соль земли". То есть неизменно был подчеркнуто обходителен с окружающими, даже если не имел к тому ни малейшего желания, и все оттого, что зависел от них и боялся, что без этой его любезности люди не станут ему помогать. "Соль земли"! Представляете? Если это он называл солью земли, один бог знает, каков же он был до катастрофы.

— Трудненько с ним было?

— Н-ну, временами — да. Впрочем, когда он бывал в ударе, то умел блеснуть остроумием.

— Хороший рассказчик?

— Да, но в определенных пределах. Он часто повторялся. Я, если можно так выразиться, ловил каждое его *второе* слово.

— Ха, ясно. В общем, человек весьма переменчивого нрава.

— Вот именно. Но, знаете, если вспомнить, что ему пришлось перенести, то судить его слишком строго невозможно. На его месте я попытался бы покончить с собой.

— Самоубийство? Слепому не так-то просто его совершить.

— Верно. Но я бы нашел способ.

— А вам не приходило в голову, что это и было самоубийство?

— Что? Смерть сэра Пола?

— Угу.

— Ни в коем случае. Абсолютно исключено.

— А вы все же подумайте, сэр. Все обычные пути для него закрыты... он впадает в отчаяние...

— Уверяю вас, инспектор. Он с собой не кончал.

— Почему вы так в этом убеждены?

— Потому что я его хорошо знал. Потому что при нашем знакомстве он чуть ли не сразу сообщил мне, что безумно боится темноты.

— Боится темноты? Слепой боится темноты?

— Нелепо, я понимаю. Но сэр Пол сам мне об этом сказал. Он страдал сильнейшей клаустрофобией. "Я и во Вселенной боюсь замкнутого пространства", — говорил он. Конечно, это преувеличение, очень для него типичное. Он, знаете ли, многое говорил просто для вящего эффекта. Но на самом деле, узнав его поближе, я пришел к выводу, что в этой фразе больше правды, чем кажется на первый взгляд.

— Так, так, так.

Но тогда, мистер Райдер, кое-что здесь меня удивляет.

— Что же именно?

— Если вспомнить все, что вы тут говорили, бросается в глаза одна странность: зачем ему понадобилось ставить на дверцу шкафа такую сильную пружину?

— Вам это кажется странным?

— Ну да. Странно, что человек, который, по вашим словам, страдает сильнейшей клаустрофобией, идет на такой риск; ясно же, чем это может кончиться. Именно тем, чем в результате и кончилось. То есть дверца захлопнулась, и он оказался в западне.

— Да, вы правы... Я об этом как-то не подумал.

— Он, вероятно, тоже. Поразительно, какое легкомыслие и беспечность проявляют люди там, где им грозит как раз то, чего они больше всего боятся. Кстати, на вид она совсем новая.

— О чем вы?

— Да пружина на дверце шкафа. Такое впечатление, что ее сменили совсем недавно. Слегка испачкана кровью, но видно, что новая.

— И на самом деле новая. Собственно, я ее и сменил.

— Вы?

— Я.

— По просьбе сэра Пола?

— Естественно.

— А с какой стати он решил менять пружину?

— Насколько я знаю, защелка там всегда была неисправна. Дверца как следует не закрывалась, и пару раз сэр Пол на нее натыкался. Он же не подозревал, что дверь шкафа распахнута, и, знаете ли, довольно сильно ушибался. Собственно, то же самое случилось на днях. Он ударился об нее головой. Посадил себе большущий синяк. По-моему, у него на лбу до сих пор виден кровоподтек.

— Да, мы заметили.

— Словом, он рассказал, как это все произошло, и я предложил: если, мол, хотите, я поставлю новую пружину. Так называемый доводчик. С бытовыми мелочами я справляюсь неплохо.

— И он указал именно такой тип пружины?

— Да. Это я помню точно.

— Понятно. Но зачем же тогда, по-вашему, сэр Пол, при своей-то клаустрофобии, сам залез в шкаф, да еще в такой узкий?

— Вот тут я вам, инспектор, помочь не могу. Разве только...

— Да?

— Ну, как вы сами можете убедиться, у сэра Пола было много всякой одежды. Полный шкаф. Полагаю, он был изрядным щеголем до... гм... до катастрофы. Правда, пока я у него работал, не помню, чтобы он надевал дома что-нибудь, кроме замызганного старого халата. Того самого, в котором он умер. Однако же сразу видно, что халат из дорогих. Великолепный шелк, да и все остальное тоже. Сэр Пол несколько опустился, и кто решится его за это упрекнуть? Словом, повторяю, у него была масса одежды, множество костюмов и пиджаков, все шилось на заказ. Он даже не поленился и выучил, в каком порядке они висят в шкафу. Поэтому я могу предположить, что он залез в шкаф, чтобы взять какой-нибудь пиджак или — кто знает? — галстук: он очень гордился своей коллекцией галстуков. Может быть, полез как раз за галстуком, висевшим в дальнем конце шкафа.

— Звучит убедительно. Есть только одна неувязочка: вы же говорите, что он никогда ничего не надевал, кроме старого халата. Ради чего тогда напрягаться и искать что-то особенное? Ради кого?

— Сэр Пол всегда был при галстуке. Всегда. Даже если по нескольку дней не брился, все равно непременно надевал один из своих шелковых галстуков.

— Кто-нибудь к нему наезжал?

— Нет.

— Как, никогда?

— За тот месяц, что я здесь прожил, его не навестила ни одна живая душа. Конечно, про выходные сказать наверняка не могу, но тоже сильно сомневаюсь.

— Давайте уточним. У него не было никаких контактов с внешним миром?

— Изредка звонили по телефону. Крайне редко.

— Очень странный образ жизни.

— Он его выбрал сам. Сам отрезал себя от мира, понимаете, инспектор? Ему была невыносима мысль, что старые друзья увидят его. Увидят, во что он превратился. Время от времени мы вечером ходили в деревню, так прохожие буквально столбенели и глядели на него во все глаза. Сэр Пол чувствовал это. И, несмотря на его хваленое самообладание, его это больно ранило.

— Да как он мог знать-то?

— Он *требовал*, чтобы я ему обо всем подробно рассказывал. После каждой такой встречи он меня забрасывал вопросами: "Ну что, таращились? Вылупили зенки? Помертвели небось? А что говорили?" Ему необходимо было знать. Необходимо было выпить свою порцию яда, всю, до последней капли.

— Бр-р-р-р, даже жуть берет.

— Если у вас такое ощущение, инспектор, представьте, каково приходилось ему.

— Верно. Тяжелая, очень тяжелая история.

Стало быть, вас тут, в старом пустом доме, было всего двое, вы и он, так?

— Угу. Впрочем, не совсем так. Когда я впервые сюда приехал, здесь была еще и экономка, она приходила ежедневно. Некая миссис Килбрайд, из местных жителей. Но спустя примерно неделю у нее начались неприятности с мужем. Вернее, неприятности начались у него — с собственным здоровьем. Сначала он тяжело заболел гриппом, потом каким-то необычным воспалением легких, а теперь... я, конечно, не знаю наверняка, но, возможно, он слёг с чем-то еще более серьезным. Думаю, у него рак легких. Во всяком случае, мы стали видеть миссис Килбрайд все реже и реже; в конце концов она вообще исчезла с нашего горизонта.

— А кто же готовил и... и убирался тут, вообще занимался хозяйством?

— Я.

— Вы прямо мастер на все руки, мистер Райдер.

— Я же всю жизнь живу один. Если я чего-то не сделаю, за меня это сделать некому. По дому, я имею в виду.

— Ясно... А, Уилли, вот и ты. Я уж хотел вызывать тебя по рации. Кажется, мистер Райдер рассказал мне все, что ему известно.

— Боюсь, не очень-то много.

— А я большего и не ждал. Ну? Откопал что-нибудь стоящее?

— Может быть, и откопал, сэр. А может быть, это полная ерунда.

— Ну и что это?

— Дневник.

— *Дневник?!*

— Где ж ты его нашел?

— В спальне сэра Пола. В ящике комода, под грудой старых газет. Ящик был заперт, но я... гм... но мне удалось его открыть. Вообще-то я нашел там целую пачку таких же блокнотов. Однако ж этот вроде бы посвежей других. А самое-то интересное...

— Но это невозможно!

— Минуточку, мистер Райдер. Так что, говоришь, там самое интересное, сержант?

— Послушайте, инспектор, уверяю вас, никакого дневника вообще быть не может. То есть дневника, который вел бы сэр Пол. Бедняга был слеп, у него вообще не было глаз! Как он мог вести дневник?

— Что скажешь, сержант?

— Да его дневник, чего там! И имя его на обложке.

— Но он не мог писать! Для чего тогда, по-вашему, он меня нанял?

— Однако ж вот он, видите, мистер Райдер? Как и положено, исписан от руки. А почерк-то какой жуткий. Все буквы покосились в одну сторону, как... Господи, как же это называется?..

— Что?

— Когда буквы с наклоном. Знаете, в книгах бывает...

— Курсив?

— Курсив. Вот-вот, то самое слово, инспектор. Прямо кажется, что тут все сплошь написано курсивом. До последней страницы.

— Хорошо, Уилли, но где тут самое интересное? Ты ведь что-то хотел сказать, да?

— Да, хотел — что этот, вот этот самый блокнот вроде бы начинается с того, как сюда приезжает мистер Райдер.

— Правда?!

— Ага. Слушайте: "Опять хлопает оконная ставня. Что бы там ни говорили, но в доме где-то явно сквозит". Ну, дальше тут всякая... А, вот: "К тому же с минуты на минуту позвонит Райдер — во всяком случае, я очень на это надеюсь. А он уже запаздывает. Ненамного пока, но запаздывает. Мне претит людская..." Не могу разобрать следующее слово. Начинается с "п", а может, с "н".

— Бог с ним, читай дальше.

— "Кто-то удачно сказал: и у... у... пунктуальности..." Ну, правильно, пунктуальность, теперь все ясно, то слово в предыдущем предложении было "непунктуальность". "Мне претит людская непунктуальность. Кто-то удачно сказал: и у пунктуальности есть свой изъян — ее некому бывает вовремя оценить. Вот я бы как раз и оценил! Впрочем, если ехать из Лондона на машине, то немудрено, честно говоря, и припоздать, под выходные... под выходные... дороги забиты транспортом".

— Все?

— Нет, еще немножко. "Итак, мистер Райдер, вот и вы, а вот и я. Посмотрим, посмотрим, может, что и увидим". Чудно: слепой, а такими словами пользуется.

— М-м-м. Да, но при этом, хоть я его и знать никогда не знал, а все же, как ни странно, могу себе, пожалуй, представить, что он был за человек. Много еще там написано?

— Много. Видно, писал он в дневнике довольно регулярно. А вот прямо про вас, мистер Райдер. "Личность несколько бесцветная, по крайней мере при первом знакомстве, но это ничего, он... он...он..."

— Чего застрял, сержант?

— Слова написаны слитно. А, понял. "Возможно, немного оттает"... "он, возможно, немного оттает". А написано в одно слово: "возможнонемногооттает". Вот еще такое же: "вобщемицелом", четыре сцеплены в одно. Это, считай, нормально для него. Бедняга же не видел, что пишет.

— Ладно. Читай дальше.

— "Он, возможно, немного оттает, когда мы узнаем друг друга поближе. Раз неизбежно, что он будет жить здесь... гм... почтение для начала не так уж и плохо. Малый к тому же не слишком глуп, что тоже хорошо. Нет, в общем и целом, мне кажется, я сделал удачный выбор. Бог свидетель, могло бы быть куда хуже". Что ж, мистер Райдер, отзыв кисло-сладкий, но, в общем, по-моему, положительный.

— А даты при записях тоже поставлены?

— Не похоже, сэр. Постойте... Нет, и здесь не поставлена. "Теперь мне ясно: я ничему не научился, ничего не запомнил. Столько лет, и все зря. Я беспомощен, совершенно беспомощен и, если не считать Джона, один в этом мире как перст. Без зрения, без глаз, без лица иодинодинешенек... и один-одинешенек, отрезанный от мира..." Не знаю, что это за слово... "ви"... "вису..." Нет, все же, наверное, "з". "Визуально" — есть такое слово?

— Ладно, пускай будет "визуально".

— "Без зрения, без глаз, без лица и один-одинешенек, отрезанный от мира, визуально отрезанный, изгнанный из... из... монотонного однооб-

разия... однообразия... однообразия... пульсирующей повседневной жизни этого мира. Ах, да был ли кто когда-нибудь в таком отчаянном положении? Ведь теперь для меня окружающее — это всего лишь чистый лист бумаги, чистый чистый лист"... Нет, погодите, мне кажется, это...

ага... Это "чистый *черный* лист... чистый черный лист, с которого стремительно исчезают последние следы написанного текста. Чего бы только я не дал — мою правую руку, левую руку, ноги, нос, пальцы..." Ну, сэр, читаю уж как написано: "половой член, да все, что угодно! — за возможность еще разок взглянуть на мир!" Господи боже ты мой! Скверно же ему приходилось.

— Ну ладно, Уилли. Больше уважения к покойному. Там есть еще записи?

— Да, сэр. Почти весь блокнот исписан.

— Хорошо. Что ж, мистер Райдер, с вашего разрешения, эти записи мы, пожалуй, заберем с собой.

— Мне...

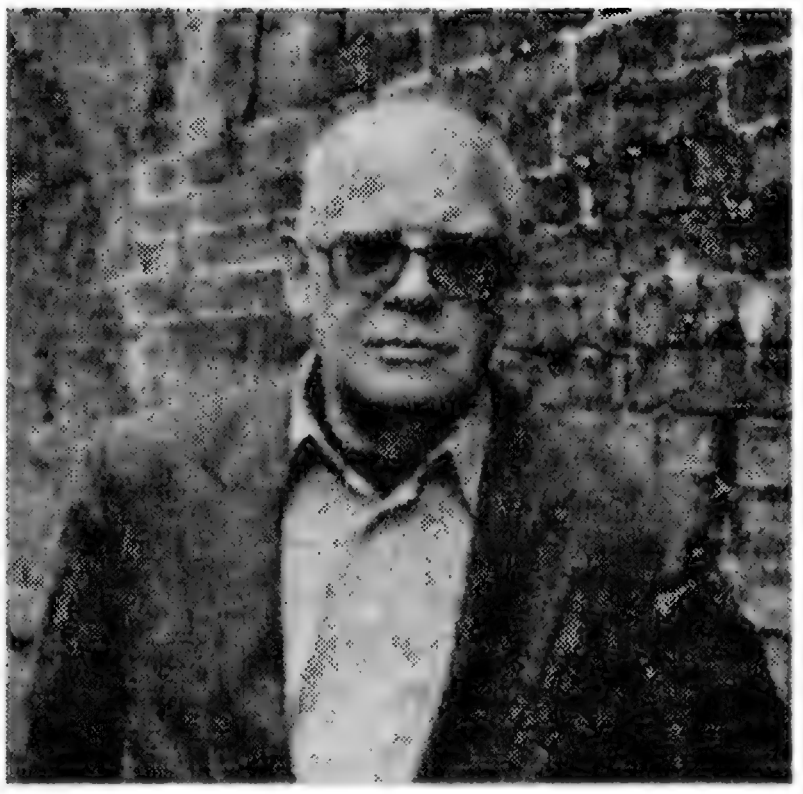
— Я уже говорил: а вдруг они помогут нам разгадать, что́ у него было на душе перед самым концом. Кто знает?

И я очень вам благодарен за то, что вы уделили нам столько времени. Пошли, сержант.

Пожалуйста, не беспокойтесь, провожать нас не надо. Еще раз — спасибо. Если вы нам зачем-либо понадобитесь, мы знаем, как с вами связаться. До свиданья, мистер Райдер.

— До свиданья.

Ханс Иоахим Шедлих



Даруй ему язык

Жизнь и смерть баснописца Эзопа

Перевод с немецкого и вступление Г. Косарик

От переводчика

Сентенция древних "nomen est omen"[1] имеет прямое отношение к Шедлиху. Имя его переводится с немецкого как "вредный". "Вредным" для ГДР он был всегда. В актах "штази" Ханс Иоахим Шедлих фигурирует не иначе как под кличкой "Вредитель".

Ханс Иоахим Шедлих родился в 1935 году в Фогтланде, исторической области Саксонии, где говорят на фогтском диалекте, которому он посвятил свою диссертацию. Лингвист с ученой степенью, Х. И. Шедлих с 1969 года начинает писать прозу, но Шедлиха-писателя долго не публиковали, а когда он в числе других подписал протест в защиту поэта-диссидента Вольфа Бирмана, власти ГДР лишили Шедлиха работы в Академии наук и выпроводили его на Запад.

Любовь к лингвистике оказала влияние на прозу автора — манере его письма свойственно не только мастерское владение выверенными литературой и временем классическими нормами немецкого языка, но и искусство особой словесной игры с использованием новых словообразований и отходом от традиционно строгих синтаксических конструкций. Извечное же политическое противостояние властям невольно подтолкнуло автора к иносказательной форме изложения, к притчам, ставшим со временем его излюбленным стилистическим приемом.

В 1986 году выходит его роман "Талховер" о германском политическом сыске от прусских времен до ГДР. В книге 1998 года, озаглавленной "Тривиальный роман", Шедлих, надо думать, окончательно "расквитался" с ГДР, описав в притчевой традиции ее бесславный конец. Так что нет ничего удивительного в том, что фигура мастера иносказательности — древнегреческого баснописца Эзопа —

© 1999 by Hans Joachim Schädlich
© Г. Косарик. Перевод, вступление, 2001

1. Имя – знамение (*лат.*).

привлекла внимание писателя. Эзопу, жившему в VI в. до н. э., приписывались сюжеты почти всех известных в античности басен. Краткие записи их собирались с IV — III вв. до н. э. и сохранились во многих поздних списках. Дошло до наших дней и жизнеописание Эзопа. Х. И. Шедлих скромно определяет свою прозу как *"пересказ"* материалов по многократно разработанной до него теме и конкретно называет использованный им источник: *"В основе текста лежит переведенное на немецкий язык Гюнтером Пётке (Лейпциг, 1974 г.) безымянное греческое повествование об Эзопе, сохранившееся в виде рукописи X века"*.

Немецкая литературная критика высоко оценила это сочинение писателя "за мастерство языка, остроумие, четкость и ясность морали в противовес засилию софистики", назвав его "подарком читателю ".

ЭЗОП был беззубый, говорил невнятно. Косил и вытягивал шею. Нос приплюснутый, кожа темная и грязная. Живот из штанов вываливается. Сам кривоногий, левая рука короче правой. Кое-кто, однако, уверял: нет, правая короче левой.

Эзоп был раб. Но для города он не подходил. Хозяин определил его на полевые работы.

ЭЗОП увидел однажды, как его хозяину преподнесли в дар только что сорванные сочные фиги. Крестьянин при этом сказал:

— Вот, господин. Первый сбор урожая.

Хозяин Эзопа ответил:

— Славно! — и приказал слуге: — Агафопод, сейчас я выкупаюсь и позавтракаю. А затем ты подашь мне эти великолепные фиги.

Ага, значит, подоспело время завтрака, подумал Эзоп. Оставил работу и пошел в дом. И увидел, как Агафопод схватил одну фигу и съел и тут же сказал другому слуге:

— Так бы и съел их все, да страх не велит.

А тот возьми и ответь ему:

— Поделишься, научу тебя, как можно съесть все и уйти от наказания.

Агафопод только хмыкнул:

— Ха! Разве такое возможно?

— Съедим все вдвоем сами, а когда хозяин прикажет подать фиги, скажешь ему: "Эзоп их съел".

Тут они уселись и быстро расправились с фигами.

Хозяин тем временем выкупался, позавтракал, кликнул Агафопода и говорит:

— Вот теперь подай-ка мне фиги.

Агафопод потупился и печально сказал:

— А их Эзоп съел.

Хозяин тотчас же приказал:

— Приведи его сюда!

И с ходу набросился на Эзопа:

— Ах ты бессовестный негодяй! Ты что себе позволяешь?! Взял и запросто слопал мои фиги?!

Эзоп не проронил в оправдание ни слова. Боясь побоев, он рухнул на колени и, еле ворочая языком, с трудом произнес:

— Дай мне немного времени!

— Будь по-твоему, — согласился хозяин.

Эзоп взял пустой глиняный кувшин и попросил повара налить в него теплой воды. Потом поставил перед собой глиняную миску, выпил немного теплой воды и засунул себе в рот два пальца. Эзопа тут же вырвало, но — одной водой.

Хозяин немало подивился и приказал Агафоподу и другому слуге:

— А ну! Выпейте воды и вы тоже!

Второй слуга шепнул Агафоподу:

— Задержи воду во рту, сунь пальцы за щеку и выплюни потом воду.

Но от теплой воды их стало мутить; съеденные фиги поднялись и, подступив к горлу, буквально выскочили в миску.

Хозяин сказал:

— Вы все наврали!

Так Агафопод и второй слуга заработали хорошую порку.

НА ДРУГОЙ ДЕНЬ хозяин возвратился в город.

ЭЗОП работал в поле, как вдруг перед ним неожиданно возникла жрица богини Исиды. Она увидела Эзопа за работой и говорит:

— Раб, если в тебе есть сострадание к смертным, то покажи мне дорогу в город — я заблудилась.

Эзоп поднял голову и подумал, что видит перед собой богиню. Он бросился перед ней на землю и невнятно забормотал:

— Как ты оказалась на поле?

Жрица поняла, что Эзоп услышал ее слова, но не может ответить ей членораздельно. Она сказала:

— Я не знаю этих мест.

Эзоп встал с колен, взял жрицу за руку и отвел ее к краю леса. Там он достал из кармана своей холщовой куртки хлеб и протянул ей. Затем принес с поля свежих овощей. Когда жрица поела, он показал ей, где родник. Она выпила кристально чистой воды, поблагодарила его и еще раз спросила, как ей выйти на дорогу. Эзоп вывел ее на проезжий тракт и показал, куда идти.

А затем снова занялся своим делом.

Жрица, стоя на верной дороге, воздела руки к небу и произнесла:

— О богиня Исида, венец Вселенной, сжалься над этим радушным рабом! Вознагради его! Ведь в твоей власти озарить светом мглу! Облегчи ему язык и даруй речь!

Тем временем началась сильная жара, и Эзоп решил про себя: "Посплю-ка я в обеденное время". Он лег под деревом в тени и заснул. Вокруг него зеленела травка и цвели полевые цветы. Невдалеке слышалось журчанье ручейка. В листве пели цикады и щебетали птицы.

И в этот момент явилась богиня Исида в сопровождении Муз. Богиня сказала:

— Взгляните, дочери мои, на этого уродливого, но свято чтящего богов человека. Это он указал дорогу моей заблудившейся жрице. И я хочу, чтобы отныне он говорил легко и без помех.

С этими словами Исида исцелила его, развязав ему язык. А Музы наделили Эзопа даром искусно сочинять басни.

Эзоп проснулся и неожиданно для себя смог без труда назвать все, что видел вокруг.

— Мотыга, куртка, поле, дерево. Клянусь Музами, — воскликнул Эзоп, — я могу говорить свободно!

И, схватив мотыгу, продолжил работу.

Через некоторое время на поле пришел надсмотрщик Зенас. Недовольный работниками, он ударил одного из них палкой по спине.

Эзоп не стерпел и говорит Зенасу:

— Как ты смеешь бить невинного? Ладно бы кто другой, а то — ты? Ведь подлость написана на твоем лице, однако ж тебе все сходит с рук!

Зенас перепугался не на шутку. И стал лихорадочно соображать: "Что ж это такое? Эзоп заговорил! Он всегда держал рот на замке, а теперь не только разговаривает, но еще и ругает меня. И если я сейчас не приму мер, то лишусь, чего доброго, из-за него своего места".

Зенас спешно схватил коня и поскакал в город. В сильном возбуждении ворвался он в дом хозяина.

— Хозяин!.. — заорал он, но тот оборвал его:

— В чем дело, Зенас?

Надсмотрщик тут же присмирел и говорит:

— Приключилось нечто диковинное.

— Деревья начали плодоносить раньше времени? Или, может, скотина окотилась человеческим дитем?

— Нет, мой хозяин.

— Что ж тогда диковинного у тебя приключилось? Давай выкладывай как на духу!

— Эзоп, этот кривоногий, этот толстопузый...

— Ребенка, что ли, родил?

— Нет. Он вдруг заговорил как все.

— Ну и что? Стоит ли из-за этого так волноваться?

— А как же?

— Чего ради? Боги взяли, боги и дали.

— Да, но он ругал последними словами и тебя, и меня.

— Ах вон оно что! Тогда продай его.

— Шутишь, хозяин? Или ты забыл, какой он уродина? Кто ж его купит, эту жирную свинью.

— Отдай его кому-нибудь даром! А если никто не возьмет, тогда забей его насмерть палками!

Зенас сел на коня и поехал назад, а сам про себя думает: "Зачем мне убивать Эзопа, я лучше продам его".

По дороге, недалеко от поместья, Зенас встретил работорговца и воскликнул:

— Офелион, мудрейший из торговцев, приветствую тебя!

Офелион в долгу не остался:

— Зенас, мудрейший из надсмотрщиков, приветствую тебя! Скажика, нельзя ли нанять у тебя вьючный скот? Или, может, ты даже продашь мне какую скотину?

— Нет, вьючный скот не продам, а вот раба по дешевке уступить могу, если пожелаешь.

— И ты еще спрашиваешь? Я же покупаю и продаю их.

— Тогда идем со мной, — сказал Зенас, — это совсем рядом.

Вступив на хозяйский двор, Зенас приказал одному из рабов:

— Ступай в поле и приведи сюда Эзопа.

Раб побежал к Эзопу и говорит:

— Эзоп, бросай мотыгу и иди за мной, хозяин тебя требует.

Эзоп оперся на мотыгу и спрашивает:

— Мой настоящий хозяин или всего лишь надсмотрщик?

— Да что ты такое несешь? — возмутился посыльный. — Идем, тебе говорят.

Эзоп бросил мотыгу и тяжко вздохнул:

— Ах, будь проклята эта кабала! "Эзоп, сделай это, Эзоп, сделай то". Любое мерзкое приказание приходится исполнять. Но как только сюда приедет мой хозяин, я скажу ему, какой подлый этот надсмотрщик, и хозяин уволит его. Ну ладно, идем. Пока еще я должен и надсмотрщику подчиняться.

Едва они вошли во двор, посыльный и говорит Зенасу:

— Хозяин, вот Эзоп!

Тут Зенас обратился к работорговцу:

— Взгляни на него, Офелион.

Офелион уставился на Эзопа, словно на огородное пугало, и сказал:

— Разве это человек? Зенас, и ты тащил меня сюда, чтобы я любовался всякими отбросами?

Он повернулся, собираясь уйти.

Но тут Эзоп крепко схватил Офелиона за руку и сказал:

— Послушай меня!

— Чего тебе от меня надо! — рассердился Офелион. — Отпусти меня и сгинь с моих глаз!

— Ты зачем пришел сюда? — спросил Эзоп.

— Хотел купить тебя.

— А почему теперь отказываешься?

— Отстань от меня. Мне такой не нужен.

— Купи меня! Я тебе очень пригожусь.

— Это каким же образом?

— Нет ли среди твоих рабов еще и детей, за кем глаз да глаз нужен? Приставь меня к ним дядькой. Дети будут бояться меня и станут послушными.

— А больше ничего не выдумал? — сказал Офелион и спросил Зенаса: — Что ты хочешь получить за него?

Зенас ответил:

— Да дай сколько не жалко.

Работорговец отстегнул Зенасу смехотворную сумму, и сделка на том завершилась.

РАБОТОРГОВЕЦ привез Эзопа в город. В доме Офелиона они сразу наткнулись на двух ребятишек его рабов. Увидев Эзопа, дети завопили от ужаса и забились в угол. Эзоп сказал Офелиону:

— Видишь, я был прав.

Офелион, не удостоив его ответом, указал ему на одно из помещений в доме:

— Там сидят такие же, как ты. Ступай поздоровайся с ними.

Эзоп вошел и увидел отборных рабов, все как один — красавцы. Он сказал:

— Приветствую вас. Я хоть и страшен, но такой же раб, как и вы.

Тогда один из рабов произнес:

— Клянусь Немезидой, не могу понять, что это взбрело хозяину в голову купить такое страшилище?

А другой сказал:

— Я знаю зачем.

Третий не замедлил спросить:

— И зачем же?

Раб ответил:

— Чтоб было над чем посмеяться.

Тут вошел Офелион и говорит:

— Значит, так, пришел ваш черед подчиниться своей судьбе. Мне не удалось заполучить вьючных животных. Так что готовьтесь в дорогу, завтра мы отправляемся в Азию.

Рабы принялись распределять между собой хозяйскую поклажу. Эзоп и говорит:

— Я новенький и не такой силач, как вы, и потому прошу: дайте мне что-нибудь полегче.

Один раб и говорит ему:

— Да хоть вообще ничего не неси.

Эзоп на это ответил:

— Это выйдет мне боком, хозяин подумает, что все рабы вон как стараются, от одного меня никакой пользы нет.

Другой раб только хмыкнул:

— Смотри какой у него длинный язык!

А первый сказал:

— Ну, выбери себе тогда что тебе под силу.

Эзоп огляделся. Сундук, мешки. Циновки из камыша, глиняные кувшины. И вдруг увидел корзину, доверху наполненную хлебами, — ее должны были нести четверо рабов. Тут Эзоп и говорит:

— Поднимите эту корзину и поставьте ее мне на спину.

Рабы принялись смеяться над Эзопом. Один даже сказал:

— Что за болван! Просил что полегче, а сам выбрал самое тяжелое.

Другой, однако, произнес:

— Не так уж он и глуп. Он хочет съесть больше хлеба, чем получит каждый из нас. Так что пускай несет эту корзину!

Четверо рабов взгромоздили корзину Эзопу на спину. Согнувшись в три погибели под непосильной ношей, Эзоп, пошатываясь, двинулся в путь. Работорговец Офелион безмерно удивился:

— Смотрите-ка, как надрывается Эзоп. Он тащит груз, что под силу только вьючному животному. Поистине я купил его не зря.

Все остальные рабы, разбившись попарно, несли вдвоем какой-нибудь один груз. Они смеялись и издевались над Эзопом. А тот думал только, как бы не отстать от них. Измученные рабы добрались наконец до первой харчевни.

И тут работорговец сказал:

— Эзоп, раздай всем хлеб — один каравай на двоих.

Корзина наполовину опустела. Поев, они тут же двинулись в путь дальше. Рабы по-прежнему маялись со своим тяжелым грузом, а Эзоп шел теперь гораздо проворнее, чем прежде. Через час они дошли до второй харчевни. Эзоп снова раздавал хлеба — по одному караваю на двоих. Корзина совсем опустела. Эзоп поднял пустую корзину на плечо и бодро зашагал впереди всех. Кто-то из рабов спросил:

— Кто это несется там впереди? Чужак, что ли?

Другой раб ответил ему:

— Да вроде нет. Похоже, это наш новенький.

Тогда первый сказал:

— Ох и хитер бестия!

— Да, — согласился второй, — рожей не вышел, а башка варит.

— Хитрая лиса, одно слово, — сказал первый.

Караван рабов все шел и шел и добрался наконец до Эфеса. Работорговец Офелион распродал в Эфесе всех рабов, кроме троих: учителя чужих языков, музыканта, игравшего на лютне, и Эзопа. Никто не дал за них той цены, которую назначил Офелион.

Тут один из друзей работорговца и говорит ему:

— Офелион, если хочешь выгодно продать всех троих, перебирайся на остров Самос. Там полно богатых людей. А кроме того, там живет философ Ксанф, у него много учеников. Кто-нибудь из них наверняка купит у тебя учителя. И на музыканта тоже найдется покупатель. Глядишь, и Эзоп кому-нибудь сгодится, может, страж у ворот понадобится или повар на кухне.

ОФЕЛИОН так и сделал. С тремя оставшимися рабами он переправился на судне на Самос. Прибыв туда, он обрядил музыканта в белый хитон и нарядную тогу и расчесал ему волосы. Учителю языков Офелион дал легкую, воздушную одежду, доходившую тому до щиколоток и скрывавшую его некрасивые икры. Ему он тоже расчесал волосы. Эзопу же приказал надеть на себя хламиду из мешковины и подпоясал его какой-то тряпкой. В таком виде он выставил всех троих на продажу, поместив Эзопа между обоими рослыми красавцами. Глашатай расхваливал товар, и многие, заинтересовавшись рабами, стали подходить поближе. Кто-то в толпе крикнул:

— Посмотрите-ка на обоих молодцов! А этот коротышка посредине только весь вид портит. Уберите его!

Но Эзоп не двинулся с места.

Случайно или нет, но как раз в это время мимо проносили паланкин, где сидела жена философа Ксанфа. Она послушала глашатая и велела тотчас же нести ее домой.

— Муж мой, — обратилась она к Ксанфу, — вечно тебя обслуживают мои служанки. Нам нужен для тебя раб-мужчина. На рынке сейчас как раз продают рабов. Пойди и купи одного из них.

Ксанф ответил:

— Если твое желание таково, то и я хочу этого.

Но сначала он пошел к ожидавшим его ученикам и, как всегда, вовлек их в научный диспут. Закончив занятия, он отправился с ними на рынок.

Увидев двух приметных рабов, а посредине между ними безобразного урода, Ксанф сказал:

— Какой проницательный ум у этого дельца, я имею в виду — у работорговца.

Один из учеников тут же спросил:

— За что ты хвалишь его?

— Этот хитрец поставил уродливого раба промеж двух других, отменных красавцев, ибо уродливое отвращает, выделяя и возвеличивая прекрасное. Без уродливости красота так бы не бросалась в глаза.

Объяснение Ксанфа привело учеников в изумление.

— Давайте подойдем поближе, — сказал Ксанф, — я хочу купить для себя одного раба.

Ксанф подошел к музыканту и спросил:

— Откуда ты?

— Из Каппадокии.

— Как тебя зовут?
— Лигурий.
— А что ты можешь?
— Я? Всё!

Эзоп громко рассмеялся.

Один из учеников Ксанфа показал на Эзопа пальцем и сказал:

— Взгляните-ка на него! Ну что за образина!

А другой спросил:

— Чего это он так смеется? Аж затрясся весь!

Третий ученик изрек:

— Да он не от смеха трясется, а от холода.

Второй ученик все же приблизился к Эзопу, дернул его за хламиду и спросил:

— Почтеннейший, что это тебя так развеселило?

— Проваливай отсюда, морской козел, — ответил ему Эзоп.

Ученик никогда не слышал про морского козла и потому молча отошел.

Ксанф обратился к Офелиону:

— Сколько стоит этот Лигурий?

— Тысячу денариев.

Ксанфу это показалось слишком дорого, и он спросил учителя, знатока чужих языков:

— А ты откуда?

— Из Лидии.

— И как тебя зовут?

— Филокал.

— Ну, а ты что можешь?

— Всё!

Эзоп опять засмеялся.

Второй ученик сказал:

— Да он надо всем смеется. Но почему? Даже если он снова обзовет меня морским козлом, я все равно спрошу его об этом еще раз.

Ксанф тем временем вновь обратился к Офелиону:

— Сколько ты просишь за Филокала?

— Три тысячи денариев.

Ксанф повернулся и уже хотел было уйти. Но тут один из его учеников спросил:

— Учитель, разве эти красавцы рабы тебе не понравились?

— Нет, почему же? Но они для меня слишком дороги. Я ищу себе простого слугу.

Тогда ученик сказал:

— Так возьми себе этого урода. Мы сложимся. А с работой он справится.

— Что за потеха, — сказал Ксанф, — я куплю себе раба, а вы заплатите за это деньги? Однако шутки в сторону. Моя жена невероятная чистюля и не потерпит в доме такого неопрятного и безобразного раба.

— Но, учитель, — произнес ученик, — разве не ты учил нас, что не стоит слушать женщину?

— Ну ладно, — сдался Ксанф, — сейчас испытаем, на что годится этот урод. Негоже бросать деньги на ветер.

Ксанф повернулся к Эзопу и изрек:

— Смысл жизни не в том, чтобы грустить.

— А с чего бы это мне грустить?

Один из учеников воскликнул:

— Действительно, почему он должен грустить?

Ксанф снова обратился к Эзопу:

— Что ты за человек?

— Как все — из плоти и крови.

— Не об этом речь. Откуда ты такой взялся?

— Из утробы матери.

— Экий ты, право, шутник! Я хочу знать, в каком месте ты появился на свет?

— Моя мать ничего мне об этом не говорила: может, в спальне, а может, в столовой.

Это начинало понемногу злить Ксанфа. Он сказал:

— Какого ты роду-племени?

— Я — фригиец.

— И что ты можешь?

— Я? Да ничего.

— Что ж так?

— Вот эти оба красавца ничего мне не оставили — они ведь все могут.

Один из учеников опять воскликнул:

— Блестяще!

— Хочешь, я куплю тебя? — спросил Ксанф Эзопа.

— Что ты о себе возомнил? Стоишь и задаешь мне без конца вопросы, будто я уже твоя собственность и обязан давать тебе советы. Хочешь меня купить — покупай. Не хочешь — ступай подобру-поздорову. Мне-то какое до тебя дело. Хватит тут играть со мной в кошки-мышки.

— Здорово он врезал нашему учителю, — шептались между собой ученики.

А Ксанф сказал:

— Хорошо, я готов тебя купить, да вот только не сбежишь ли ты от меня?

— Кто же будет виноват, если я сбегу? Ты или я?

— Ты.

— Нет, — сказал Эзоп, — ты.

— Я?

— Конечно ты! Будешь относиться ко мне хорошо, я останусь у тебя. А вздумаешь обращаться со мной плохо, не задержусь у тебя ни на день, ни на полчаса, ни на минутку.

— То, что ты говоришь, звучит разумно. Вот только внешность у тебя безобразная.

— Разве это так важно, какое у меня тело. Поинтересуйся лучше, что у меня за ум и душа.

— А что такое, собственно, тело? — спросил Ксанф.

— Это сосуд, что несет сам себя в харчевню и наливается вином. И бывает так, что сосуд безобразен, а вино — превосходное.

Ксанф обратился к Офелиону:

— Сколько ты просишь за него?

А работорговец и говорит:

— Ты что, хочешь надругаться над моим товаром?

— Как тебе могло прийти такое в голову?

— Ты отверг отменных рабов и хочешь приобрести этого выродка? Купи одного из двух красавцев, а этого получишь в придачу.

Но Ксанф снова спросил:

— Сколько ты, однако, просишь за него?

Офелион ответил:

— Шестьдесят денариев, сверх того еще пятнадцать, что пошли на его прокорм.

Тем временем сборщики податей прослышали, что продают рабов, и поспешили к месту торгов, настойчиво спрашивая, кто — продавец, а кто — покупатель. Офелион молчал, словно воды в рот набрал, а Ксанф стеснялся сказать, что купил раба всего за каких-то семьдесят пять денариев. Тогда Эзоп воскликнул:

— Я был продан и был куплен! Но раз никто в этом не признается, тогда, выходит, я — свободный человек.

Ксанф тут же сказал:

— Я купил этого раба за семьдесят пять денариев.

Сборщиков податей рассмешила такая цена, и они освободили Ксанфа от уплаты налога.

И Эзоп вместе с философом Ксанфом и его учениками покинули рынок.

Солнце стояло в зените, жара была изнуряющая, а путь до дома Ксанфа долог. Вдруг Ксанф приподнял подол своего платья и стал мочиться прямо на ходу. Эзоп схватил его за рукав и говорит:

— Продай меня снова, а не то убегу.

— Эзоп, что на тебя нашло?

— Продай меня. Я не смогу тебе служить.

— Кто-нибудь очернил меня в твоих глазах? Назвал, поди, живодером? Не обращай внимания на клевету. Ее для того и выдумывают, чтобы досадить человеку. Людям доставляет иногда радость возводить на меня напраслину.

— Никто на тебя не клеветал. Ты сам себя подвел своим поведением. Ты — хозяин, свободный человек, никто тебе не указ, мог бы потерпеть и до дому. А ты что сделал? Помочился на ходу, словно тебя кто гонит! Как же тогда мне быть, если я вдруг получу от тебя срочное поручение? Может, прикажешь мочиться на бегу?

Ксанф спросил его:

— И ты из-за этого так раскипятился?

— А ты как думал!

— Солнце нещадно палит. Если я остановлюсь помочиться, раскаленная земля прожжет мне подошвы до дыр, моча ударит едким запахом в нос, а солнечные лучи напекут мне голову.

— Это убедило меня, — сказал Эзоп, — можешь продолжать свой путь.

— Скажи пожалуйста, а я и не подозревал, что вместо раба приобрел себе хозяина, — ухмыльнулся Ксанф.

Когда они наконец добрались до дому, Ксанф сказал:

— Моя жена помешана на чистоте. Подожди у ворот, пока я не поговорю с ней. А не то, увидев тебя, она потребует назад свое приданое и уйдет из дома.

— Ну, если тобой командует жена... — произнес Эзоп.

Ксанф вошел в дом и сказал, обращаясь к своей жене:

— Больше тебе не придется пенять на то, что меня обслуживают твои служанки. Я купил себе раба.

— Отдыхая в полуденную жару, я видела сон, как ты покупаешь очень красивого раба. Благодарю тебя, Афродита, мой сон исполнился.

— Обожди, жена, тебе предстоит увидеть красоту такого рода, какой тебе еще никогда не доводилось видеть!

Служанки тотчас же принялись обсуждать между собой эту новость. Одна из них сказала:

— Вот и нашелся муж для меня.

— Нет, для меня, — сказала другая.

А третья объявила:

— Он достанется той, что краше всех.

Тогда вторая спросила:

— Уж не думаешь ли ты, что ты красивее меня?

— А то нет! — сказала третья.

Тут жена Ксанфа спросила:

— И где он?

— У ворот, — ответил Ксанф. — Воспитанный человек не переступит порога чужого дома, пока его не попросят об этом. Он стоит и ждет, когда его позовут.

— Ну так зовите его сюда, — распорядилась жена Ксанфа.

А самая сообразительная из служанок подумала про себя: "Пойду-ка я приберу его к рукам".

Вышла она и крикнула:

— Где тут новенький?

Эзоп сказал:

— Здесь!

— Это ты новенький?! А где ж твой хвост?

Эзоп понял, что он для нее все равно что собака, и ответил ей:

— Не поверишь, но он у меня — спереди.

— Хм! Стой и жди!

Служанка вернулась в дом и объявила двум другим рабыням:

— Чем так долго ссориться из-за новенького, ступайте лучше взгляните на этого красавца.

Одна из них тут же выбежала и спрашивает:

— Где тут новенький, мой суженый?

— Вот он я! — говорит Эзоп.

— Ты?! Да ты же страшилище! — закричала в испуге рабыня. — Живо отправляйся в дом! Но ко мне и близко не подходи!

Эзоп вошел в дом. Жена Ксанфа как увидела темное и безобразное лицо Эзопа, так тут же рассвирепела и накинулась на мужа:

— Тонко задумано! Ничего не скажешь! Решил сменить меня на другую и потому привел в дом эту рвань и страшилище! Рассчитываешь на то, что я сразу вернусь к своим родителям! Ты ведь знаешь, что чистота для меня превыше всего. Я не потерплю, чтобы кто-то грязный и в рубище ходил по дому. Верни мне мое приданое, я ухожу!

Тут Ксанф и говорит Эзопу:

— Ну что же ты? Читал мне по дороге нотацию из-за пустяка, а теперь стоишь и молчишь?

— Да пусть катится ко всем чертям! — сказал Эзоп.

— Замолчи! — прикрикнул Ксанф. — Я люблю ее.

— В самом деле?

— Да!

— И хочешь, чтобы она осталась?

— Ну конечно, дурак ты этакий!

Эзоп даже топнул в сердцах ногой.

— Значит, ты хочешь, чтобы я высказал то, что думаю? Пожалуйста! Раз философ Ксанф живет под каблуком у жены, тогда я ткну в него в присутствии учеников пальцем и скажу: "Взгляните на него. Так выглядит тот, кого жена скоро выметет на свалку".

— Недурно, Эзоп, — оценил Ксанф.

— А ты, женщина, — продолжил Эзоп, обращаясь к своей новой хозяйке, — ты хочешь, чтобы твой муж порадовал тебя молодым рабом-красавцем?

— А почему бы и нет?

— И чтобы этот красавчик ходил за тобой по пятам, и в баню тоже, снимал там с тебя одежды, подсаживался к тебе поближе после купания, не сводил бы с тебя глаз, словно ты бесценный сверкающий изумруд. А ты улыбалась бы ему, потом повела бы его к себе в спальню, приказала растирать себе ножки, а потом стала бы целовать его и вытворять с ним такое, что было бы тебе в радость, но опозорило бы философа Ксанфа. Ах, Еврипид, бессмертны твои уста, произнесшие золотые слова:

Ужасно в гневе море пенное,
Ужасен рев потоков с гор и буйство пламени,
Ужасна нищета, насилья власть ужасна,
Но нет ужасней зла, чем злая жена.

А ты, женщина, — жена философа, и тебе положено быть умной, ты же хочешь, чтобы тебе прислуживали писаные красавцы, и навлекаешь хулу на своего мужа, хочешь ославить его. У тебя на уме, как я погляжу, только одно — совокупление, и ничем другим твоя голова не занята, лишь бы заполучить в постель нового мужчину, ах ты блудница!

Жена Ксанфа возмутилась:

— Как ты смеешь так оскорблять меня!

Но Ксанф сказал своей жене:

— Не так уж он и не прав. И поостерегись еще, чтобы он не увидал, как ты справляешь малую нужду, а не то он развернется в полную силу, вот уж достанется тебе тогда на орехи!

— Клянусь Музами, — сказала жена Ксанфа, — этот человек опасен. Я хочу заключить с ним мир!

И тут Ксанф объявил Эзопу:

— Хозяйка примирилась с тобой.

— Это уже кое-что, — сказал Эзоп, — если мне удалось укротить женщину бранью.

А Ксанф, бросив взгляд на жену, строго сказал:

— Однако покончим с этим, хорошего понемножку.

Жена Ксанфа обратилась к Эзопу:

— Теперь я вижу, что ты очень умен. Но меня сон попутал — я видела такого красавца раба! А ты, напротив, такой безобразный!

— Что за чепуху ты несешь! — возразил ей Эзоп. — Не все сны вещие. Не зря же Зевс наградил Аполлона даром провидения. Но тот, окруженный всеобщим восхищением, возомнил, что может теперь поглядывать на всех свысока. Большой был задавала и враль. Вознес себя даже выше Зевса. Да только Зевс вовсе не хотел, чтобы Аполлон стал таким могущественным. И сделал тогда так, что некоторые сны людей стали сбываться. Аполлон почувствовал, что его предсказания больше никому не нужны. И стал умолять Зевса простить его. Зевс помирился с Аполлоном и

снова возвратил людям сны, которые лишь сбивают их с толку. Отныне смертные, только обратясь к толкователям, смогут разобраться, что правда, а что нет. Твой сон, возможно, предвещал тебе что-то такое, что должно было случиться реально. Но сам образ, который ты увидела, оказался ложным.

Ксанф признал правоту слов Эзопа и похвалил его за остроту ума и находчивость. После этого он сказал ему:

— Эзоп, бери сумку, мы пойдем покупать овощи.

Взял Эзоп большую полотняную сумку и пошел за Ксанфом к крестьянину, возделывавшему сад и огород.

— Дай мне овощей, — сказал Ксанф земледельцу.

Тот срезал ему спаржи, кочан капусты, немного мангольда и разных пряных трав. Все это он передал Эзопу. Ксанф велел ему заплатить, но крестьянин вдруг и говорит:

— За что, учитель?

— За овощи!

— А мой сад? Мой огород? И все то, что я вырастил? Ты даже взглядом их не удостоил! Или весь мой труд не стоит даже твоего единого слова?

— Возьми деньги или забери назад овощи, но сначала скажи мне, какая земледельцу польза от меня или моих слов? Я же не мастеровой и не могу изготовить тебе ни мотыги, ни садового ножа. Я — философ.

— Ты очень мог бы помочь мне. Я не сплю ночами, меня мучит вопрос, почему растения, которые я сажаю в землю, окучиваю и поливаю, растут медленнее, чем сорняки?

Ксанф не смог найти сразу ответ на этот философский вопрос и потому прибегнул к отговорке:

— Провидение богов.

На что Эзоп громко расхохотался.

Ксанф спросил:

— Ты смеешься надо мной или просто так?

— Я смеюсь не над тобой.

— Тогда над кем же?

— Над твоим учителем.

— Будь ты проклят, бездельник! Ты хочешь осмеять всю мудрость греков? Я учился в Афинах у лучших философов, занимался грамматикой и риторикой! Ты что же, воображаешь себе, что можешь запросто вломиться к Музам на Геликон?

— Если тебе и в самом деле нечего больше сказать, тогда и тебя, Ксанф, следует высмеять.

— А разве есть другой ответ? И ты можешь дать его земледельцу? Ведь то, что порешили боги, — вне компетенции философов.

— Ну ладно! Будь по-твоему, Ксанф, я готов ответить вместо тебя.

Ксанф повернулся к крестьянину и говорит:

— Послушай, любезный. Я имею обыкновение высказывать свое суждение в аудиториях. И мне не подобает философствовать на огороде. Вот этот раб, что сопровождает меня, очень мудрый человек. Спроси у него, он тебе ответит.

— Как? — удивился крестьянин. — Это огородное пугало разбирается в высших материях?

Эзоп опять засмеялся, а потом сказал крестьянину:

— Несчастный ты человек.

— Это я-то несчастный?

— Разве не ты земледелец? И не ты разводишь сад-огород?

— Да, это так.

— Чего же ты тогда сердишься. что я назвал тебя несчастным? Вот послушай, что я тебе скажу! Предположим, женщина выходит второй раз замуж. И у нее, и у мужчины есть дети от первого брака. Своим детям она — мать, а для детей второго мужа она — мачеха. Своих кровных детей она обихаживает с любовью, нежнее, чем пасынков. Они — чужие для нее. Так и земля. Она — родная мать для тех растений, которых родит сама, а для тех, которые ты в нее сажаешь, она — мачеха.

Крестьянин задумался и сказал потом:

— Ты очень помог мне. Я дарю тебе те овощи, что уже дал. И если тебе еще что будет нужно, заходи сюда как в свой собственный огород.

В один прекрасный день Ксанф объявил Эзопу:

— Ты должен делать все точно так, как я тебе приказал — не более и не менее того. Возьми сейчас кувшин для масел, льняные простыни и следуй за мной в баню.

Эзоп задумался: "Некоторые хозяева лишены всякого терпения, им вынь да положь все сразу, и этим они только вредят себе. Попробую проучить этого философа, будет знать, как отдавать небрежно приказания, не вдумываясь в слова".

Эзоп взял пустой кувшин из-под масел, льняные простыни и пошел за своим хозяином в баню. Ксанф разделся, отдал одежду Эзопу и говорит:

— Подай мне кувшин.

Эзоп подчинился. Ксанф, намереваясь вылить содержимое, опрокинул его.

— Эзоп, а где масла?

— Дома.

— То есть как?

— Ты же сам сказал: "Возьми кувшин и льняные простыни", но ни слова о маслах.

Ксанфу пришлось проглотить пилюлю.

В бане Ксанф встретил своих друзей с их слугами. И говорит Эзопу:

— Передай им мою одежду, а сам отправляйся домой. Моя жена на что-то рассердилась и растоптала ногами все овощи. Свари нам чечевицы. Положи парочку зерен в горшок, налей туда воды, поставь на очаг и разведи огонь. Если огонь потухнет, раздуй его снова.

— Будет сделано, — сказал Эзоп.

Пришел он домой, бросил два зернышка чечевицы в горшок и сварил их.

А Ксанф говорит своим друзьям в бане:

— Не хотите ли разделить со мной после бани мою скромную трапезу? Сегодня у нас, правда, только одна чечевица, но ведь друзей ценят за гостеприимство, а не за обилие яств на столе.

Друзья с радостью приняли приглашение.

Привел Ксанф друзей в дом и говорит Эзопу:

— Подай нам попить воды после бани.

Эзоп взболтал воду в лохани и подает ее Ксанфу в кувшине.

Ксанф спрашивает:

— Что это такое?

— Вода после бани.

Тут Ксанф рассвирепел и как закричит на Эзопа:

— Принеси мне лохань!

Эзоп поставил перед ним пустую лохань.

Ксанф негодующе спрашивает:

— Что это такое опять?

Эзоп спокойно ответил:

— Ты же сказал: "Принеси мне лохань". Нет чтобы: "Налей туда воды для омовения ног".

Ксанф, повернувшись к своим друзьям, говорит:

— Я купил себе не раба, а школьного педанта-наставника. Но прошу вас, пойдемте к столу.

И тут же спросил Эзопа:

— Чечевица сварилась?

— Да, Ксанф.

— Дай проверю.

Эзоп взял черпак, выловил обе чечевицы и подал их Ксанфу.

— Хорошо, — говорит Ксанф, — чечевица мягкая. Подавай на стол.

Эзоп разлил по тарелкам пустой кипяток.

Ксанф спрашивает:

— А чечевица где?

— Ты ее съел, Ксанф.

— Что?! Ты сварил всего две штуки?

— Да. Ты же сам мне сказал: "Свари нам парочку зерен", а пара — это и есть две штуки.

— Но я-то не могу так дурачить своих гостей! Ступай и приготовь четыре свиные ноги, те, что ты купил.

Эзоп поставил на огонь котел и бросил в него вариться четыре свиные ноги. А Ксанф принялся выискивать повод, чтобы наказать Эзопа. Вот он и говорит ему:

— Ступай в кладовку, принеси уксус и подлей немного в котел.

Эзоп ушел, а Ксанф быстренько вытащил из котла одну ногу и спрятал ее. Когда Эзоп заметил, что в котле всего три ноги, он пошел в хлев, связал свинью, которую откармливали ко дню рождения хозяйки, замотал ей рыло тряпкой и отрубил одну ногу. И бросил в котел к трем другим. Ксанф тем временем одумался и подбросил ногу, которую вытащил из котла, назад. Ни тот, ни другой не заметили, что в котле варилось теперь пять свиных ног.

Вскоре Ксанф спросил:

— Эзоп, сварились ли свиные ноги?

— Да.

— Неси их сюда.

Эзоп поставил на стол глубокое блюдо и опрокинул в него содержимое котла. И оцепенел от удивления.

А Ксанф испугался:

— Эзоп, сколько ног у свиньи?

— Смотря у какой, во всем есть свой порядок. У этой вот — пять, а у той, что стоит в хлеву, — всего лишь три.

Ксанф обвел глазами своих друзей и сказал:

— Этот раб сведет меня с ума.

Через несколько дней Ксанф взял его с собой на занятия, чтобы все ученики могли познакомиться с Эзопом. А вскоре после этого один из

учеников устроил званый обед и пригласил к себе Ксанфа и сотоварищей.

Ксанф говорит Эзопу:

— Ты пойдешь со мной. Возьми корзину, блюдо и салфетку. А кроме того, факел, мои сандалии и все то, что может мне еще понадобиться.

Эзоп сделал все так, как повелел ему хозяин, и пошел за ним. Ксанф как следует подналег на угощение. И от всего, что пробовал, передавал понемножку Эзопу, а тот складывал это в корзину.

— Эзоп, теперь у тебя от всего есть по кусочку?

— Да.

— Отнеси это той, кого я люблю и кто отвечает мне такой же преданной любовью.

Эзоп подумал про себя: "Вот счастливая возможность отплатить хозяйке сполна за то, что насмехалась надо мной в первый день, за то, что растоптала овощи, и за то, что она все время пытается помешать мне оставаться верным слугой хозяину. Вот уж я покажу ей, что женщина не в силах навредить слуге, преданному хозяину всей душой".

Эзоп вошел в дом, поставил корзину перед собой, позвал жену Ксанфа, показал на яства и сказал:

— Проверь, не съел ли я чего тайком по дороге.

— Нет, Эзоп, все на месте, ничего не тронуто. Это хозяин мне прислал?

— Нет!

— А кому же?

— Той, кого любит он и кто служит ему верой и правдой.

— И кто же это?

— Обожди, сейчас увидишь.

Эзоп стал звать собаку по кличке Волчара.

Собака прибежала, и Эзоп покормил ее.

Когда собака съела все до последнего кусочка, Эзоп вернулся туда, где пировал Ксанф.

— Ну? — спросил Ксанф Эзопа. — Ты ей все отдал?

— Да.

— И она съела?

— Да. Все подчистую.

— Все-все?

— Она была очень голодная.

— С удовольствием поела?

— Еще с каким.

— А что сказала?

— Сказать она ничего не сказала, но всем своим видом выражала благодарность.

— Ну, значит, теперь она вновь благоволит ко мне.

А жена Ксанфа тем временем объявила своим служанкам:

— Я больше не могу жить со своим мужем. Он предпочел мне сучку. Я забираю свое приданое и ухожу.

Опечаленная и удрученная, удалилась она к себе в спальню.

А пиршество текло своим чередом. Ученые мужи спорили, обсуждая разнообразные вопросы. Один из учеников спросил:

— Что и когда может привести к большому волнению среди людей?

Эзоп, которому полагалось стоять позади Ксанфа, ответил:

— Когда мертвые воскреснут и потребуют назад то, что принадлежало им раньше.

Среди учеников поднялся невнятный ропот и послышался смех.

Другой ученик сказал:

— Это тот раб, которого Ксанф недавно купил.

А третий заметил:

— Меня он обругал морским козлом.

Тут четвертый ученик изрек:

— Но у него есть свое мнение, и он набирается ума от учителя.

— Как и вы, — сказал Эзоп.

Ученики стали наседать на Ксанфа:

— Разреши ему сесть с нами на равных!

Ксанф позволил.

Тут пятый ученик спрашивает:

— Отчего овца молчит, когда ее ведут под нож, тогда как свинья истошно визжит от страха?

Ни у кого не нашлось вразумительного ответа. И тогда Эзоп сказал:

— Овцу доят и стригут. Она не боится человека, да и ножа потому не очень пугается.

— Мудро! — воскликнули ученики.

Пирушка закончилась, и Ксанф отправился домой. Там он сразу прошествовал в спальню своей жены. Он принялся целовать ее и ласкать, а она отвернулась от него к стенке и сказала:

— Не смей прикасаться ко мне!

Ксанфа обуял ужас:

— Черт побери, что все это значит?

— Иди к своей сучке и милуйся с ней! Она была очень довольна твоими подношениями.

— Я так и предчувствовал, что Эзоп опять все испортит.

Позвал он Эзопа и спрашивает:

— Что ты тут снова натворил?

— Ты же сам сказал: “Отнеси той, кого я люблю и кто отвечает мне такой же преданной любовью”.

Жена Ксанфа говорит:

— Но мне он ни кусочка не дал.

Эзоп повернулся к Ксанфу:

— А кто отвечает тебе такой же преданной любовью?

— Да, кто? — спрашивает Ксанф.

Тут Эзоп кликнул сучку Волчару и говорит:

— Она! А твоя жена тебя вовсе не любит. И вот доказательство: из-за всякого пустяка она требует назад свое приданое и хочет уйти. А Волчара, если ты даже и прибьешь ее, все равно никогда не уйдет от тебя. Тебе следовало сказать мне: “Отнеси все моей жене”, а “не той, кого я люблю и кто отвечает мне такой же преданной любовью”.

— Видишь, — сказал Ксанф своей жене, — моей вины в том нет. И я прикажу наказать Эзопа, чтобы ты испытала моральное удовлетворение.

На другой день Ксанф позвал к себе учеников, а Эзопу заранее сказал:

— Я пригласил своих друзей на обед. Пойди и купи все самое что ни на есть лучшее.

И тут Эзоп подумал: "Вот он случай, уж я покажу ему, как глупо отдавать такие приказы".

Накупил он свиных языков и сварил их.

Когда гости собрались, Ксанф крикнул:

– Эзоп, вноси угощение!

Эзоп подал каждому гостю по вареному свиному языку и подлил немного бульона.

Один из учеников и говорит:

– Ксанф, в твоем обеде явно сокрыт философский смысл – раз уж как первое блюдо нам подают язык!

Когда вареные языки были съедены и осушена первая чаша, Ксанф снова крикнул:

– Эзоп, неси нам еще!

Теперь Эзоп подал жареные языки – сильно перченные и густо посоленные.

Тут уж другой ученик воскликнул:

– Отлично, Ксанф! Соль с перцем требуют от нас острой, отточенной речи.

Они снова выпили, и языки их развязались.

Наконец Ксанф крикнул:

– Эзоп, подавай еще!

Эзоп опять принес каждому по языку – жареному и обильно приправленному душистыми пряностями.

Третий ученик сказал:

– У меня уже язык болит от этих языков!

А четвертый ученик спросил Ксанфа:

– Нет ли у тебя чего-нибудь другого?

Ксанф приказывает Эзопу:

– Подай на стол устрицы!

А Эзоп внес вместо этого остатки бульона, в котором варились языки.

– Разве у нас нет ничего другого?

– Нет, Ксанф. Больше ничего.

– Проклятие! Разве я не сказал тебе: "Купи все самое что ни на есть лучшее"?

– А что есть лучше языка? Без языка ни тпру ни ну. Даже поесть и то не купишь без языка. И вся ученость держится на языке. И законы тоже существуют благодаря языку. Язык – основа нашей жизни. Так что лучше языка ничего не сыщешь.

Тут ученики сказали:

– Он прав. Ошибку допустил ты, Ксанф.

Гости разошлись по домам и всю ночь маялись животом.

На следующий день ученики принялись упрекать учителя. Но Ксанф защищался как мог:

– Во всем виноват этот бездарь Эзоп. Зато сегодня я устрою для вас еще один обед и сейчас отдам все распоряжения в вашем присутствии.

Позвал он Эзопа и говорит:

– Ступай на рынок и купи самого что ни на есть худшего на свете!

Эзоп направился к мяснику, накупил свиных языков и приготовил их.

Ксанф с учениками сели за стол. После первой чаши вина Эзоп предложил каждому из них солонину из языка с рассолом в придачу.

– Как? Опять язык?! – закричали в один голос ученики. А кто-то из них еще и добавил:

– Может, он хочет излечить нас от поноса?

После второй чаши вина Ксанф крикнул:

– Эзоп, подай нам следующее блюдо!

Теперь Эзоп внес жареные языки. И тогда другой ученик сказал:

– Этот странный малый, чего доброго, отправит нас на тот свет.

Ксанф едва сдерживал свою ярость:

– Почему ты опять накупил одних языков? Разве я не сказал тебе: "Купи самого что ни на есть худшего на свете"?

Эзоп ответил:

– Язык порождает коварство и вероломство, ревность, вражду и распри. Так что нет ничего хуже языка.

Тогда один ученик сказал:

– Ксанф, если ты не поостережешься, Эзоп тебя еще и разума лишит. Какова рожа, такова и душа. Этот скрытный и подлый человек не стоит и ломаного обола[1]...

Эзоп прикрикнул на ученика:

– Помалкивай! Подл и коварен ты сам! Науськиваешь на меня Ксанфа. Вместо того чтобы заниматься своими делами, дерзко суешь нос куда не надо.

Тут вмешался Ксанф:

– Эзоп, раз уж мне выпала такая доля – философствовать с собственным рабом, – будь любезен, докажи, что мой ученик дерзок и нагл.

– Только очень немногие задумываются над собственными ошибками и не вмешиваются в чужие дела. Зато многие из тех, кто любит попить и поесть за чужой счет, суют еще и свой нос в дела этих людей, – сказал Эзоп.

– Если докажешь мне, что есть на свете такой человек, мысли которого заняты исключительно только его собственными делами, я сформулирую новую аксиому. Пусть завтра обед приготовит нам кто-нибудь другой. А ты пригласи к столу того, кто не вмешивается в чужие дела. Сделает он это раз – я промолчу, сделает два – милостиво прощу, но на третий – не миновать тебе порки.

На следующий день отправился Эзоп на базар и принялся искать человека, которому ни до чего не было дела.

В рыночной толчее увидел Эзоп человека, сидевшего неподвижно и с безразличным видом что-то бормотавшего себе под нос.

"Вот это мой человек, – подумал Эзоп, – ничто вокруг не волнует его".

Он подошел к нему и говорит:

– Философ Ксанф прослышал о твоей душевной уравновешенности, он приглашает тебя к себе на обед.

– Что ж, можно и пойти, – отвечает тот.

Эзоп поспешил с ним к дому хозяина и попросил подождать у ворот.

Ксанф поинтересовался, нашел ли Эзоп равнодушного и безразличного ко всему человека.

– Стоит у ворот, – ответил Эзоп.

Когда наступило время обеда, Эзоп ввел незнакомца в дом и указал ему, где за столом его место.

Ксанф приказал поднести чашу с вином гостю первому. Но тот возразил:

1. Обол – мелкая монета в Древней Греции. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

— Нет, господин, начинать надо с тебя.

Ксанф посмотрел на Эзопа и сказал:

— Раз!

Стали обносить гостей рыбой. Ксанф говорит:

— Ведь я же подробно объяснил повару, как надо приготовить рыбу, однако здесь не хватает оливкового масла и пряностей. Придется повара проучить.

Тут незнакомец опять вмешался:

— Нет, хозяин, рыба превосходная.

Ксанф снова поглядел на Эзопа и сказал:

— Два!

Под конец подали сладкий пирог. Ксанф отведал его и велел позвать пекаря.

— Почему в пироге мало меда и нет изюма? — спросил он строго.

Но гость опять вмешался:

— Нет-нет. Пирог превосходный!

И тогда Ксанф сказал Эзопу:

— Три!

После обеда Эзопу связали руки и ноги и нещадно высекли. А Ксанф еще и добавил:

— Не приведешь равнодушного ко всему человека, переломаю тебе все кости.

На следующий день Эзоп покинул город и отправился на поиски такого человека. Идет и видит: вроде мужицкого вида путник, и в то же время есть в нем что-то городское. Не торопится и легонько так погоняет впереди себя осла, навьюченного вязанками дров. И хотя снует по дороге множество людей и стоит кругом невообразимый шум, идет он и, не обращая ни на что внимания, все время разговаривает со своим ослом. Эзоп пристроился вслед за ним. А тот вдруг взгромоздился на осла и говорит ему:

— Ну, давай шагай быстрее, нам надо поскорее добраться до места и продать дрова. Часть выручки — твоя, тебе на прокорм, другая — моя, мне на жизнь, а третью мы отложим про запас. Чтобы у нас кое-что было, если вдруг захвораем или дела наши пойдут из рук вон плохо. Ты хоть и получаешь сегодня отменный ячмень, да только легко может случиться так, что постучится в дверь беда, и тогда у тебя даже сена в кормушке не окажется.

Эзоп подумал: “Этот человек, похоже, интересуется только своими собственными делами. Попробую заговорить с ним”.

Он подошел поближе и сказал:

— Приветствую тебя! Сколько стоит одна вязанка дров?

Человек в ответ тоже поздоровался и назвал цену.

Эзоп спросил:

— Скажи, знаешь ли ты философа Ксанфа?

— Нет.

— Что ж так?

— Да нелюбопытен я. Но про Ксанфа все же слыхал.

— Я его раб.

— А мне что до этого за дело?

— Давай труси к дому Ксанфа. Там у тебя все дрова купят.

— Но я не знаю, где живет Ксанф.

— Следуй за мной, я покажу тебе.

Эзоп и человек на осле прибыли к дому Ксанфа. Эзоп забрал все вязанки дров и заплатил требуемую сумму.

— Мой хозяин просит тебя к столу, — говорит Эзоп. — Оставь здесь осла, о нем позаботятся.

Человек — в сандалиях и грязный с дороги — вошел в дом, ни о чем не спрашивая.

— Это и есть тот самый равнодушный ко всему? — поинтересовался Ксанф.

И тут же понял, что Эзоп чувствует себя довольно уверенно, а потому тихонько спросил жену:

— Тебе ведь наверняка хочется задать Эзопу хорошую взбучку?

— День и ночь молю об этом богов.

— Тогда принеси чужаку лохань и сделай вид, что собираешься омыть ему ноги. Он ни за что не допустит этого и спросит: неужели нет в доме рабов, чтоб исполнить такую работу?

Жена Ксанфа повязала вокруг пояса полотенце, перекинула другое через руку и вышла к гостю с лоханью. Незнакомец сразу определил в ней хозяйку дома. И подумал: "Ксанф — философ. Коли он захотел бы, чтобы ноги мне вымыл раб, он прислал бы раба. Но он, по всему, желает оказать мне честь, раз его жена должна сделать эту работу. Пусть будет так, и пусть она вымоет мне ноги".

После омовения гость сел к столу.

"Умен, дьявол!" — подумал Ксанф.

И распорядился поднести чашу с вином гостю первому.

Тот подумал: "Вообще-то первому положено пить хозяину. Но коли философ Ксанф оказывает мне честь и предлагает выпить первому, значит, я первым и выпью".

Затем Ксанф приказал внести сковороду с рыбой и говорит незнакомцу:

— Угощайся!

Рыба мгновенно исчезла со стола, словно ее поглотила морская пучина.

Ксанф только чуть отведал блюдо и тотчас же велел позвать повара. Явился повар, и Ксанф напустился на него:

— Почему ты положил так мало приправ, да и оливкового масла тоже?! Получишь за это порку!

Незнакомец подумал: "Рыба была приготовлена отлично. Но коли Ксанфу не терпится выпороть повара — какое мне до этого дело".

Повара изрядно наказали.

Ксанф было уже подумал, что незнакомец этот в самом деле какой-то ко всему безразличный, словно отупевший, а может, он даже и немой?

После рыбы подали пирог. Чужак, возможно никогда в жизни не видавший такого пирога, отрезал себе огромный кусок, размером с добрый кирпич, и принялся уплетать за обе щеки.

Ксанф только попробовал кусочек и велел позвать пекаря. И тут же принялся кричать на него:

— Почему в пироге нет ни орехов, ни меда?

Пекарь отвечает:

— Если пирог не пропекся, накажи меня. Но если он недостаточно сладкий, в том не моя вина. Когда я замешивал тесто, то хотел добавить меду, но хозяйка сказала: "Приду из бани и дам тебе". Да так ничего и не дала, вот пирог и остался несладким.

Ксанф говорит:

— Если правда твоя и во всем виновата моя жена, я прикажу сжечь ее живьем. — И шепчет при этом своей жене: — Подыграй мне!

А сам приказывает Эзопу:

— Неси сюда хворост и разведи огонь посреди комнаты!

Эзоп разжег огонь, и Ксанф решительно потащил жену к языкам пламени.

Чужак не тронулся с места, сидел и молча пил вино. Однако он понял, что Ксанф испытывает его, и тогда он сказал:

— Коли ты и вправду хочешь ее сжечь, то обожди чуток, я приведу свою жену, и ты сожжешь их обеих вместе.

Ксанф капитулировал при этих словах и сказал Эзопу:

— Я признаю себя побежденным. Положим конец злым козням. Служи мне впредь по-доброму!

— Перестанешь мною помыкать и увидишь тогда, как я тебе предан.

На другой день Ксанф сказал:

— Эзоп, пойди сходи в баню и посмотри, много ли там людей.

По дороге встретился Эзопу градоначальник. Остановился тот и спрашивает:

— Куда ты идешь?

— Не знаю.

— Так и не знаешь?

— Не знаю.

Рассердился градоначальник и приказал увести Эзопа.

— Вот видишь, — говорит Эзоп, — я тебе правду сказал. Откуда же мне было знать, что я иду в тюрьму.

Удивился градоначальник и отпустил Эзопа.

Эзоп направился к бане. Там толпилось много народу. Перед входом лежал камень, и никто не замечал его. Но все, кто входил в баню, спотыкались о него и страшно ругались. Не успел Эзоп подивиться бестолковости людей, как еще один человек ударился о камень. Воскликнув в сердцах: "Будь проклят тот, кто кинул этот камень на самой дороге", он тут же отбросил его в сторону и вошел в баню.

Эзоп вернулся домой и говорит Ксанфу:

— В бане есть только один-единственный человек.

— Только один? Вот здорово! Собери все, что мне нужно.

Пришел Ксанф и видит множество людей.

— Эзоп! Разве не ты сказал, что в бане только один-единственный человек?

— Слово в слово. Видишь тот камень на обочине? Он лежал перед входом, и все натыкались на него. Но только одному пришло в голову отбросить его в сторону. Вот его-то я и считаю среди всех прочих человеком.

— На все у тебя готова отговорка — лишь бы оправдаться.

После бани Ксанф приказал Эзопу приготовить обед. И вышел вскоре к столу. Поев, Ксанф почувствовал потребность облегчиться. Эзоп должен был сопровождать его с полотенцем и кувшином воды. Сделав свои дела, Ксанф спрашивает его:

— Эзоп, почему люди всегда оборачиваются, разглядывая свои испражнения?

— Жил-был когда-то принц, и вел он шикарный образ жизни, объедался и опивался, а потому много времени просиживал по нужде. Од-

нажды это длилось так долго, что заодно он и душу просидел. С тех пор люди всегда оборачиваются, проверяя свое добро, они опасаются, не выдавили ли из себя случаем душу, пока тужились. Но тебе беспокоиться нечего, у тебя души нет.

Ксанф вернулся к обедающим. Когда все уже были заметно пьяными, разгорелся спор по труднейшим философским вопросам. Ксанф тоже вступил в разговор и принялся рассуждать так, словно находится в учебной аудитории. Эзоп, чуя, что назревает теоретический диспут, конца которому не видать, сказал:

— Дионисий, одаривая людей вином, наполнил три чаши: одну для услады, другую для радости, а третью для хвастовства и озорства. И научил тем самым людей искусству пить, обозначив меру. Ты, Ксанф, первые две чаши уже осушил, а третью вместе с бахвальством оставь молодым. У тебя и без того полно в школе слушателей.

Ксанф, сильно опьянев, прикрикнул в гневе на Эзопа:

— Когда ж ты только замолчишь? Скорее бы ты отправился в царство теней! И давал там свои советы царю Аиду!

— Смотри! Как бы тебе самому не провалиться в тартарары!

Тут в спор ввязался один из учеников:

— Ксанф, веришь ли ты, что человек может все?

— Кто это завел речь о человеке? Да, человек может все!

— А если он может все, значит, может и море выпить?

— Да проще простого! Вот хоть я, возьму и выпью море!

— А если не выпьешь? Что тогда?

— Бьюсь об заклад на все, что у меня есть! Не выпью — значит, все проиграю!

Ударили по рукам и, сняв с пальцев кольца, оставили их в залог.

Эзоп, стоявший рядом с Ксанфом, ткнул ему кулаком в загривок:

— Ты что, с ума спятил? Да как же это ты хочешь выпить море?

Но Ксанф пьяным голосом несвязно пробормотал:

— Молчи, грязная свинья!

На следующее утро поднялся Ксанф и собрался умыться. Зовет он Эзопа.

— Что надо?

— Полей мне на руки воды.

Эзоп сделал, как ему приказали.

Моя руки, заметил Ксанф, что нет на пальце кольца.

— Эзоп, где мое кольцо?

— Откуда мне знать.

— О-о, проклятие!

— Ксанф, — говорит Эзоп, — тебе надо бы кое-что припрятать из того, что самое ценное. Ты вчера проиграл все свое имущество.

— Что ты такое городишь, Эзоп!

— Ты поспорил, что выпьешь море, и отдал в залог свое кольцо.

— Да как же я могу выпить море?

— Я тебе говорил: “Ты что, с ума спятил?”, но ты меня и слушать не захотел.

Тут Ксанф как бухнется ему в ноги.

— Эзоп! Придумай, как мне выиграть пари или хотя бы от него отделаться!

— Выиграть такое пари никак нельзя, а вот сделать так, чтобы оно лопнуло, можно.

— Как так?

— Придет к тебе третейский судья с твоим спорщиком и потребует, чтобы ты выпил море. Наверняка и зеваки заявятся поглядеть, как ты море выпьешь. Не отказывайся от спора. Прикажи, чтобы тебе налили в чашу морской воды, и спроси третейского судью: "Каковы были условия пари?" Он тебе ответит: "Что ты море выпьешь". А ты на это и скажи: "И это все?" Третейский судья подтвердит: "Да". Тогда ты вырази свое согласие и обратись к собравшимся с речью: "Сограждане! В море текут многие реки. А я поспорил, что выпью только море, но никак не реки, впадающие в него. Я требую, чтобы мой противник затворил устья рек. Конечно, я знаю, это невозможно, нельзя преградить рекам путь в море. А раз так, то и море нельзя выпить". Одно находит на другое — нет на нет. А на нет и суда нет! Так ты и сможешь выкрутиться.

Ксанф с восхищением глядел на Эзопа.

Вскоре явился ученик, с которым Ксанф побился об заклад. Его сопровождали самые важные чиновники города. Ученик остановился перед воротами и стал вызывать Ксанфа:

— Ксанф, сдержи свое слово или отдай мне свое богатство!

Эзоп не замедлил вмешаться:

— Подумай лучше о своем барахлишке, поскольку Ксанф спор наполовину уже выиграл.

Ученик сердито ответил:

— Поостерегись, Эзоп. Скоро ты будешь принадлежать мне.

— Не говори глупостей и лучше сразу отдай Ксанфу все, чем владеешь.

Затем Эзоп распорядился вынести ложе и поставить на берегу моря стол с несколькими чашами на нем. Вокруг уже сгрудилась толпа любопытных, Ксанф занял свое место на ложе. Эзоп наполнил чаши морской водой.

Ученик забеспокоился:

— Неужто он и впрямь море выпьет?

А Ксанф подозвал к себе третейского судью и спрашивает:

— Так каковы условия спора?

Но вместо третейского судьи ответил сам ученик:

— Ты сказал, что выпьешь море.

— И больше ничего?

— Нет, ничего, — говорит третейский судья.

Тогда Ксанф поднялся с ложа и обратился с речью к сгорающей от любопытства толпе:

— Любезные сограждане! В море текут многие реки. А я побился об заклад, что выпью море, но никак не реки, что впадают в него. Так что пусть мой противник затворит сначала все эти реки.

Так он и выиграл спор.

Толпа принялась громко кричать:

— Хвала Ксанфу!

А ученик распластался перед Ксанфом на земле и воскликнул:

— Великий учитель, ты победил меня!

И пари было расторгнуто.

На обратном пути Эзоп сказал:

— Ксанф, я спас тебя от разорения. Отпусти меня на волю, я это заслужил.

Но Ксанф на это только и ответил:

— Опять мне от тебя никакого покоя нет.

Неблагодарность хозяина огорчила Эзопа даже больше, чем само обстоятельство, что ему и дальше придется оставаться рабом. Но он покорился судьбе.

Однажды Эзоп подумал, что вокруг никого нет и он совсем один. Он разделся и принялся массировать свой член. И впал невольно в ритм движений, привычно совершаемых нижней частью тела. Неожиданно вошла жена Ксанфа, увидела это и спрашивает:

— Эзоп, что ты такое делаешь?

— Кое-что полезное и приятное для себя.

Увидела жена Ксанфа, какая толстая и длинная эта самая штуковина у Эзопа, забыла сразу про его уродство и возжелала его.

— Сделай и мне приятно, — сказала она, — тогда и тебе будет слаще, чем Ксанфу.

— Ты же знаешь, — ответил Эзоп, — хозяин жестоко накажет меня, если прознает про такие дела.

А она только засмеялась:

— Я дам тебе красивую одежду, если ты удовлетворишь меня десять раз.

— Поклянись!

Жена Ксанфа поклялась.

Эзопу очень хотелось отомстить Ксанфу, и потому он поверил ее клятве. Он удовлетворил жену Ксанфа девять раз и после этого сказал:

— Все. Больше не могу.

Она же, войдя во вкус, говорит ему:

— Получишь свои новые платья только после десятого раза, как договаривались.

Эзоп поднатужился, особо постарался, но брызнул по недосмотру ей на ляжку.

— А теперь подавай мне одежду, не то донесу на тебя хозяину.

Жена Ксанфа возразила:

— Ты должен был вспахать мое поле. Я наняла тебя для этого. А ты заехал на межу. Сделай свою работу опрятно, как положено, тогда и получишь плату.

Пришел Ксанф домой, а Эзоп и говорит:

— Я должен пожаловаться тебе на твою жену.

— Что такое?

— Шли мы по полю, и увидела твоя жена сливовое дерево со спелыми плодами. Тут она и говорит: “Если собьешь мне одним броском десять сладких слив, я подарю тебе новую одежду”. Я в ту ветку попал и принес ей десять спелых слив, да только одна угодила в навоз. И вот теперь она отказывается дать мне новые одежды.

— Все так, — говорит жена Ксанфа. — Но та, что в навозе, не в счет. Пусть Эзоп сначала одарит меня десятой, чистенькой сливкой, тогда и получит свои платья.

— У меня нет больше на то сил, — произнес Эзоп.

И Ксанф рассудил их спор в пользу Эзопа.

ОДНАЖДЫ осенним днем Ксанф сказал Эзопу:

— Как тебе известно, я могу толковать полеты птиц. Иди за ворота и погляди, не видно ли где черной вещей птицы, той, что сулит несчастье. Однако если ты увидишь воронью парочку, сразу позови меня — тому, кто их увидит, это принесет счастье.

Вышел Эзоп за ворота, увидел двух ворон, поспешил скорее назад и говорит:

— Выходи, хозяин. Благоприятный момент. Там как раз сидит парочка ворон.

Ксанф возрадовался, поспешил выйти, но одна из ворон успела уже улететь.

— Ах ты мерзавец! Я же тебе сказал: "Увидишь воронью парочку, позови меня". А ты что делаешь? Зовешь меня, когда тут сидит всего-навсего одна ворона.

— Значит, другая уже улетела.

— Опять ты меня дурачишь! — И, повернувшись к другим рабам, Ксанф приказал: — Раздеть Эзопа и как следует выпороть!

Пока Эзопа пороли, приходит раб от друзей Ксанфа и передает ему приглашение на обед.

Тут Эзоп принялся причитать:

— Ксанф, ты дерешь меня безо всякой на то причины!

— Как без причины?

— Ты сам сказал: пара ворон сулит удачу. Я увидел воронью парочку и заработал плети. Ты же увидел одну ворону и получил приглашение на обед. Значит, все твое птичье гадание не стоит и выеденного яйца.

Ксанф снова подивился сообразительности Эзопа и приказал прекратить порку.

Вскоре после этого случая отправился Ксанф в сопровождении Эзопа за город. Они проходили мимо памятников и надгробных камней, и Ксанф развлекался тем, что громко читал надписи. На одной из могильных плит Эзоп заметил вразброс написанные буквы, они не складывались в слова и, казалось, не имели связного смысла. Он и спрашивает Ксанфа:

— Что бы это могло значить?

Ксанф никак не мог сообразить, что означает такая надпись, и потому спросил Эзопа:

— А ты как думаешь?

— Предположим, я найду для тебя по этим буквам клад с золотом. Что ты дашь мне взамен?

— Половину сокровищ и свободу.

Эзоп поискал подходящий черепок, отмерил четыре шага от могильной плиты и принялся копать землю. И очень скоро нашел золото. Принес он клад Ксанфу и говорит:

— Исполни свое обещание.

— Я это сделаю, если скажешь мне, как ты догадался, где зарыт клад. Для меня это важнее, чем само богатство.

— Это все начальные буквы отдельных слов. А вместе они означают: "Отсчитай четыре шага и копай правее дерева. Найдешь золото".

— За то, что ты такой умный, я не отпущу тебя на волю, да еще с половиной клада.

На это Эзоп сказал:

— Тогда я отдам все золото его владельцу.

— А кто его владелец?

— Правитель Византии Дионисий.

— Откуда тебе это известно?

— Из надписи. Вот слушай: "Отдай честно найденный клад правителю Дионисию".

— Эзоп, возьми половину и молчи. Идем домой. Поделим золото, и ты свободен.

Но едва они вошли в дом, Ксанф приказал схватить Эзопа и держать его под замком.

Эзоп стал робко просить:

— Отпусти меня на волю и оставь золото себе.

— Ишь как ловко придумал! — говорит Ксанф. — Станешь свободным и тут же побежишь доносить на меня правителю Дионисию. Не бывать этому!

Прошло совсем немного времени, и случились выборы должностного лица. Народ собрался в театре. Законохранитель вышел на самую середину со сводом законов и кольцом-печаткой и произнес:

— Сограждане! Вы должны избрать нового законохранителя, который отныне и впредь будет хранить свод законов и государственную печать.

Народ стал советоваться, кто станет следующим хранителем законов, как вдруг с небес стремительно ринулся вниз орел, схватил кольцо-печатку и взмыл в воздух. Великий страх охватил жителей Самоса. Позвали прорицателей и жрецов, чтобы они истолковали знамение. Но ответа ни у кого не нашлось. Тогда среди множества собравшихся поднялся старик и громко сказал:

— Граждане Самоса! Зачем мы тратим время на этих людей, которые только набивают себе брюхо и целые дни проводят в праздности. Кто незнаком с науками, тому не под силу понять знак свыше. Но среди нас живет философ Ксанф. Его знает вся Эллада. Вот кто может разгадать знамение.

Ксанф встал и сказал, что вот так, сию минуту, он ничего определенного сказать не может. Ему нужно время, чтобы хорошенько подумать. Пока собрание еще гудело, готовясь разойтись, в небе снова показался орел. Он пролетел над ареной театра и сбросил кольцо-печатку. Оно упало на колени одному из государственных рабов. Ксанфа попросили истолковать и этот, второй знак. Ксанф пообещал и в полном отчаянии направился домой.

Придя к себе, Ксанф объявил о своем намерении помириться с Эзопом, чтобы тот помог ему. Он повелел привести наказанного раба и развязать его. Но Эзоп вдруг заартачился:

— Не хочу, чтобы меня развязывали!

— Эзоп, — просит Ксанф, — я готов избавить тебя от твоих оков, но только и ты избавь меня от моих.

— Ага, — говорит Эзоп. — Значит, до меня тебе дела нет. Опять только о себе думаешь!

— Ну не будь таким упрямым!

Эзопа развязали. Спрашивает он Ксанфа, чего тому надо. Тут Ксанф рассказал ему о двух происшествиях в театре, и Эзоп согласился подумать и помочь ему.

Однако уже на следующий день Эзопа вновь одолело желание досадить Ксанфу. И потому он сказал:

— Видишь ли, Ксанф, если бы этот случай имел тайный смысл, я бы помог тебе, но все происшедшее в театре необъяснимо, а я, в конце концов, не провидец.

Ксанф потерял всякую надежду. Стыдясь предстать перед народом Самоса беспомощным и опозоренным, он принял решение наложить на себя руки. Взял он вечером веревку и вышел из дому.

Эзоп уже закрылся у себя в каморке, собираясь лечь спать. Но вдруг услышал, что Ксанф тихонечко покинул дом. Тогда он пошел следом за ним и увидел, как тот, выйдя за город, забросил на толстый сук веревку и приготовился уже сунуть голову в петлю. Тут Эзоп закричал:

— Остановись, Ксанф! — и кинулся к хозяину.

А тот сказал:

— Эзоп! Зачем ты удерживаешь меня от единственно верного шага?

— Где же все твои основополагающие принципы? Твое воспитание! Самообладание! Твоя философия, наконец? Как же так? Лезешь смерти в пасть без причины? Давай возвращайся домой!

— Убирайся отсюда! У меня есть только один выбор: достойный конец или позорная и бесславная жизнь.

— Не говори так! Брось веревку. Ладно уж, я берусь истолковать эти загадочные знамения.

— Но как?

— Возьми меня с собой в театр. Там ты произнесешь на публику умные речи по поводу загадочности знаков свыше, а также о необычайной ценности и важности твоей философии, а потом выдашь меня за своего ученика — вот тут-то я и найду разгадку.

Ксанф дал себя уговорить.

На следующий день Ксанф вышел на арену перед народом и сказал:

— Моя философия основывается на законах логики и оперирует только измеримыми вещами и понятиями. Так что, согласно дефиниции, я авгуром не являюсь и потому улавливанием подаваемых богами знаков, их толкованием, равно как и угадыванием судьбы по полету птиц не занимаюсь. И в интересах города — избавить мой пользующийся всеобщим почетом дом от возложенного на меня поручения. Однако я привел с собой раба, его я обучил началам всех основ философии. Вот пусть он и попробует истолковать знамения.

Эзоп выступил вперед, и народ тут же разразился диким хохотом. Среди взрывов смеха слышались также громкие выкрики:

— Подавай нам другого толкователя!

— Этот похож на раскоряченную лягушку!

— На одичавшую свинью!

— Не человек, а обезьяна!

— Хуже последней собаки!

На лице Эзопа не дрогнул ни один мускул. Наконец толпа успокоилась, и Эзоп заговорил:

— Граждане! Почему вы смеетесь надо мной? Не смотрите на то, как я выгляжу. Задайтесь лучше вопросом: могу ли я мыслить? Негоже сомневаться в здравом уме человека только потому, что он безобразен внешне. Ведь врачеватель тоже не приговаривает человека сразу, как только увидит его. Он щупает сначала пульс, а уж потом выносит свое суждение. И кто же судит о вине, глядя только на винную бочку? Не попробовав на вкус, вина не познаешь.

Тут люди поняли, что словам его куда больше цена, чем его неказистой внешности, и дружно закричали:

— Ну давай! Толкуй знамения!

Эзоп сказал:

— Граждане Самоса! Раб, пусть даже и искусный в речах, не вправе истолковывать свободному народу знамения богов. Даруйте мне свободу слова и дайте тем самым вкусить как всякому свободному гражданину

уважение, если мое толкование сбудется. А если я ошибусь, то хочу, чтобы меня покарали как свободного человека, а не наказывали как раба.

Тут раздались голоса:

— Ксанф, дай Эзопу свободу!

Даже председатель совета и тот сказал:

— Ксанф, отпусти его на волю.

Но Ксанф возразил:

— Нет, я не отпущу на волю раба, который служит мне так давно и так хорошо.

Тогда председатель совета предложил:

— Продай нам его. А после этого я объявлю его вольноотпущенником в нашем городе.

Ксанф прикинул, что заплатил за Эзопа всего лишь семьдесят пять денариев. И тут же громко провозгласил:

— Я, Ксанф, отпускаю по желанию самосского народа Эзопа на волю!

Теперь заговорил Эзоп:

— Граждане Самоса! Вы сами того пожелали. Знак этот предвещает городу осаду, а его жителям кабалу. Скоро здесь одержит верх война. Царь птиц похитил кольцо и сбросил его затем на колени государственному рабу, дав понять, что некий царь обратит вашу свободу в рабство, отменит ваши законы и установит здесь собственную власть.

Эзоп еще не кончил говорить, как появился гонец царя Крёза и объявил о своем желании переговорить с высокопоставленными лицами Самоса. Он передал им послание, оно тут же было вскрыто и громогласно прочитано: "Крёз, царь лидийский, приветствует правителей, совет и народ Самоса. Повелеваю вам платить мне отныне дань. Не сделаете так, заставлю вас силой".

Богатые и почтенные граждане Самоса тут же предложили собравшимся согласиться на требования царя Крёза, только чтобы не сделать его врагом города. Эзопу они оказали всяческие почести за верное толкование знамений и спросили его, как им быть: согласиться на требования Крёза или отвергнуть их?

Эзоп ответил:

— Граждане Самоса! Первые лица вашего города уже возвестили о своей готовности платить дань, а вы еще спрашиваете меня, платить вам или нет. Если я теперь скажу нет, то сделаю царя Крёза своим врагом.

Но народ не слушал и кричал:

— Скажи нам, что ты об этом думаешь!

— Я не могу дать вам совета. Но могу рассказать вам одну поучительную историю. По велению Зевса Прометей показал людям две дороги: одну — на свободу, другую — в рабство. Дорога на свободу была поначалу крутой, трудной и даже опасной. Но через какое-то время она вывела их на простор, где в изобилии росли плодоносящие фруктовые деревья, манящие к приятной прогулке, — так тернистый путь увенчался отрадой и покоем. А дорога в рабство была сначала гладкой и легкой, она проходила по равнине, поросшей зеленью и цветами. Но чем дальше, тем круче она становилась и покрывалась сухими колючками, а все остальные пути оказались уже отрезанными.

Люди поняли басню Эзопа и закричали, обращаясь к гонцу, что предпочитают крутой, трудный и опасный путь.

Гонец возвратился к царю Крёзу и рассказал ему об Эзопе. Крёз немедленно призвал свое войско готовиться к сражению. А друзья царя Крёза еще и подначивали его:

– Вперед! Выступаем на Самос! Разгромим самосцев и насильно увезем их в рабство! Пусть и другим народам будет неповадно противоречить тебе!

И только один осторожный советник сказал Крёзу:

– Заклинаю тебя! Не начинай войну против Самоса! Пока там живет Эзоп и дает им свои советы, тебе самосцев не победить. Потребуй лучше, пусть выдадут тебе этого Эзопа. Предложи за него хорошее вознаграждение.

Крёз послушался умного совета и отправил своего осторожного советника на остров Самос. Тот немедленно двинулся в путь. По прибытии его на остров там тотчас же созвали народное собрание. Толпа шумела и галдела:

– Бери его! Пусть отправляется к царю Крёзу!

Эзоп попросил слова и сказал:

– Граждане Самоса! Я готов умереть у ног царя Крёза. Но до того я хочу рассказать вам еще одну басню. Можете потом увековечить ее на моем могильном камне. Когда-то очень давно звери умели разговаривать. В те времена шла война волков с овцами. И волки почти уже одолели овец. Тогда на помощь овцам пришли собаки и прогнали волков. Побежденные волки отправили к овцам гонца. Этот волк вошел к овцам в круг и говорит: “Если вы не хотите больше войны с нами, выдайте нам собак”. Глупые овцы дали себя уговорить и послушались волков. Волки растерзали сначала собак, а потом набросились на овец.

До людей дошел смысл басни, и они захотели оставить Эзопа у себя. Но Эзоп решил иначе. Он отправился к царю Крёзу.

ЦАРЬ КРЁЗ, глядя на Эзопа, сказал:

– Вот, значит, как выглядит тот, кто воспрепятствовал покорению Самоса и помешал мне собрать дань. Ты не только опасен, ты еще и загадка!

Эзоп возразил:

– Царь и господин мой! Не по принуждению пришел я к тебе. Я здесь по доброй воле. Вид мой ранит тебя, словно тебе нанесли удар в спину и ты от неожиданности громко закричал. Но телесные раны исцеляют врачи, мои же слова, возможно, помогут тебе преодолеть гнев. А если я найду здесь смерть, то этим ты навредишь только самому себе. Тебя будут окружать тогда друзья, которые лишь станут подталкивать тебя к тому, чтобы ты отправил на смерть самых мудрых своих советчиков.

Царь Крёз безмерно удивился и, улыбнувшись, сказал:

– Садись. Я слышал, ты умеешь рассказывать полезные и нравоучительные истории.

Эзоп не заставил себя долго ждать и тут же приступил к делу:

– Были времена, когда звери могли разговаривать по-человечьи. Жил-был тогда один бедняк, который, чтобы не умереть с голоду, ловил кузнечиков, сушил их и продавал. Вот как-то поймал он кузнечика и уже хотел его умертвить, а тот возьми вдруг и заговори: “Не убивай меня. От моей смерти тебе проку мало. И я ведь не причиняю вреда ни колосьям, ни молодым побегам. Не порчу деревьев. Зато я могу издавать на радость людям мелодичные звуки”. Человек этот пожалел кузнечика и отпустил

его с миром. Вот и я такой же. Смилуйся надо мной! Мне не остановить войско. Я не умею притворяться и обольщать людей, одурманивая их нечестивыми речами. Из моих уст раздается только мой подлинный, неподкупный голос, и он призывает людей к разуму и здравому смыслу.

Царь Крёз проникся симпатией к Эзопу. И сказал:

— Дарую тебе жизнь. Проси чего хочешь, я выполню твое желание.

— Помирись с самосцами!

Крёз кивнул, и Эзоп благодарно припал к его стопам.

Царь передал ему послание к самосцам, и Эзоп незамедлительно отплыл на Самос. Перед большим народным собранием Эзоп огласил послание царя Крёза. В нем возвещалось о примирении с Самосом и объявлялось, что царя Крёза подвигнул на этот шаг Эзоп.

Самосцы оказали Эзопу великое уважение, назвав базарную площадь, где он был куплен, его именем.

Эзоп принес жертву Музам и соорудил священный храм, воздвигнув там статую Мнемосины[1]. А вот статую Аполлона он туда не поместил, и поэтому Аполлон разгневался на него, как когда-то на Марсия[2].

ЭЗОП прожил на Самосе много лет. Его буквально осыпали почестями, но под конец в нем все же проснулось желание поездить по миру и повидать другие страны. Он сделался состоятельным человеком и мог позволить себе это. Он посетил много стран, и повсюду от него ждали мудрых речей.

НАКОНЕЦ он прибыл в Вавилон. Там правил царь Ликург. Вавилонцы прониклись мудростью Эзопа, а его великая слава множилась и распространялась так неуклонно, что царь Ликург даже призвал его к себе и предложил ему должность при дворе.

В те времена цари соперничали друг с другом, стремясь завоевать лавровый венок победителя не на полях военных сражений, а в состязании умов.

Они посылали друг другу замысловатые философские задачи, и тот, кто не находил ответа, должен был платить победившему дань. Эзоп ответил на все вопросы, что были заданы Ликургу. И снискал тем самым его особое благоволение. В свою очередь он изыскивал для Ликурга мудреные вопросы, которые тот рассылал другим царям, а так как те не знали, как справиться с этими каверзными заданиями, то вынуждены были платить Ликургу дань. Благодаря этому Вавилонское царство все богатело и богатело.

В Вавилоне Эзоп свел знакомство с одним знатным юношей по имени Гелий и усыновил его. Царю он представил его как своего наследника, подразумевая под этим, что тот унаследует его мудрость. Эзоп денно и нощно пекся о воспитании Гелия, стремясь, чтобы тот вырос порядочным человеком.

Гелий, однако, соблазнил наложницу царя. Эзоп очень разгневался и пригрозил Гелию, что, пренебрегши укоренившимися обычаями и нравами, он обречет себя на погибель.

Гелий, осерчав на Эзопа, дал уговорить себя дружкам, подстрекавшим его оклеветать Эзопа перед царем. Он написал от имени Эзопа

1. Мнемосина — богиня памяти, мать девяти Муз (*греч.*).
2. Марсий — сатир, вызвавший Аполлона на состязание в искусстве музыки; побежденный Аполлоном, был за дерзость жестоко казнен.

письмо, обращенное к врагам Ликурга, в котором говорилось, что он, Эзоп, готов в будущем оказать им свою помощь. Гелий скрепил письмо печаткой Эзопа и отдал его Ликургу со словами:

— Царь, взгляни, как твой друг, обманщик, плетет вокруг тебя вражеские сети!

Царь, разгневанный до крайности, отдал Гермиппу, своему личному телохранителю, приказ убить Эзопа. Но Гермипп был Эзопу другом и спрятал его в стенах караула. Царю же Гермипп доложил, что исполнил его приказание.

А Гелий занял при дворе место Эзопа.

Египетский царь Нектанебон, получивший весть о смерти Эзопа и достоверно знавший, что во всем Вавилонском царстве никто, кроме Эзопа, не способен разгадать его заковыристые загадки, отправил к царю Ликургу послание следующего содержания:

"Нектанебон, царь Египта, приветствует Ликурга, царя Вавилона! Задумал я возвести высокую башню, да такую, чтобы не касалась она ни земли, ни неба. Пришли мне людей для ее строительства, а с ними человека, который сумеет ответить на все мои вопросы. За это я обязуюсь платить тебе десять лет дань. А ежели ты не знаешь, как исполнить мою просьбу, тогда я требую, чтобы эти десять лет дань платил мне ты".

Это послание привело Ликурга в великое смятение. Он созвал близких к нему людей, среди них и Гермиппа, и спросил:

— Можете ли вы сказать, как построить такую башню, или мне распорядиться, чтобы вам отрубили голову?

Советники Ликурга были обескуражены. Наконец один из них произнес:

— Мы не знаем, как построить такую башню, чтобы не касалась она ни земли, ни неба.

А другой добавил:

— Мы готовы выполнить все, что прикажешь. Но в этом деле мы тебе не советчики. Яви нам снисхождение!

В страшном гневе Ликург приказал страже казнить советников. Он бил себя по лицу, рвал на себе волосы и громко сетовал, что потерял Эзопа. Охваченный глубоким отчаянием, он тяжко вздыхал:

— Глупец я, глупец! Ах, какой глупец!

В один из таких моментов Гермипп набрался храбрости и решился сказать правду.

— Повелитель, — произнес он, — я знаю, что сегодня пришел мой последний день: я не исполнил твоего приказа.

— Какого приказа?

— Эзоп жив.

Лицо Ликурга просветлело.

— О-о, хотел бы я сделать так, чтобы этот день, который ты называешь своим последним, длился вечно! Ты сберег Эзопа и спас тем самым меня! Я по-царски вознагражу тебя. Но сначала я хочу увидеть здесь своего мудрого советника.

И он приказал привести к нему Эзопа.

Эзоп, бледный от истощения, грязный, с отросшими волосами, предстал перед царем.

Царь не смог сдержать слез и отвернулся. Затем он распорядился позаботиться об Эзопе и приодеть его.

Эзоп опять поступил к царю на службу. Он произнес клятву верности и опроверг тем клеветнические наветы своего приемного сына Гелия.

Ликург хотел казнить Гелия, но Эзоп замолвил за него слово. И кроме того, как он считал, если сохранить Гелию жизнь, то совесть будет неустанно увещевать его до самого гроба. Ликург согласился с Эзопом. И тут же сказал ему:

— Эзоп, прочти послание Нектанебона.

Эзоп прочитал и улыбнулся.

— Ответь Нектанебону так: "Как только минует зима, я пришлю тебе людей для строительства башни и направлю к тебе своего человека, и тот ответит на все твои вопросы".

Ликург последовал его совету и отправил письмо Нектанебону.

Он отдал Эзопу его приемного сына Гелия и осыпал Эзопа царскими милостями.

Взывая к его совести, Эзоп заговорил с Гелием в самых суровых выражениях:

— Прислушайся наконец к моим словам! Ты отплатил мне за все черной неблагодарностью. Сейчас самое время, чтобы слова мои действительно дошли до твоего сердца! Почитай богов! Чти царя! Его власть ни в чем не уступает их власти. Чти своего учителя так же, как своих родителей. Привязанность к родителям диктуется самой природой! Но двойной благодарности заслуживает тот, кто любит тебя по своей воле и собственной душевной потребности. Ешь каждый день столько, чтобы на следующий день хватило сил для работы и чтобы оставаться бодрым и здоровым!

Если дойдут до тебя при царском дворе какие-либо слухи, похорони их в своем сердце, дабы самому не пасть ненароком их жертвой. Будь ласков с женой, иначе ей захочется другого мужчину. Женщины легкомысленны, но когда им немного льстят, они реже помышляют об измене. Если ты захмелел от вина, не хвастай своей ученостью. Тот, кто на словах умнее других, становится предметом насмешек. Обуздывай свой язык! Не завидуй счастливцам, а разделяй с ними их радость, тогда их счастье станет и твоим. Проявляй заботу о слугах, чтобы они служили тебе из уважения, а не только по обязанности. Укрощай свои страсти! Не стыдись, если что-то открылось тебе в жизни лишь с возрастом. Лучше поздно, чем никогда! Не распускай при жене язык и не выбалтывай тайн, ибо женщины непостоянны и всегда норовят верховодить в браке. Будь самостоятелен и бережлив; лучше оставить после смерти что-то своим врагам, чем побираться при жизни у друзей. Говори приветливо с теми, кто пришел к тебе в дом: лающий пес так и просит палки. Стремись обрести разум, а не нажить добро. Его можно лишиться в одну ночь, а разум всегда пребудет с тобой. Достигнув счастья, не поноси врагов, а отплати им добром; тогда и они раскаются, что столь несправедливы к тебе. Никогда не раздумывай, если можешь помочь другим. Помни всегда: счастье мимолетно! Накормив злобного и ненавистного человека, гони его из дома, будь он тебе даже братом! Он приходил только затем, чтобы потом, перевирая твои слова и дела, злословить о тебе с другими.

После этих речей Эзоп удалился.

Гелий чувствовал себя подавленным и глубоко несчастным. Не в силах перенести боль, вызванную словами Эзопа, он отказался от пищи и

умер голодной смертью. Эзоп горько скорбел о нем и устроил ему пышные похороны.

Вскоре после этого Эзоп поручил нескольким птицеловам поймать четырех орлят. И перво-наперво подрезал им крылья. Орлят выходили и стали приучать их поднимать на себе в воздух мальчиков. Со временем молодые орлы привыкли к этому и проделывали это без труда. Птиц привязывали на длинные веревки. Когда орлы поднимались в небо с мальчиками, те управляли их полетом, и птицы летели, куда им приказывали.

КАК ТОЛЬКО наступило лето, Эзоп простился с Ликургом и отплыл с мальчиками, орлами, четырьмя слугами и богатым снаряжением в Египет. Там он вызвал большое удивление у египтян.

Вскоре царь Нектанебон прослышал о прибытии Эзопа. Он созвал своих друзей и советников и объявил:

— Меня обманули! Мне сообщили о смерти Эзопа! И тогда я отправил Ликургу свое послание!

Эзопу приказали сойти с корабля и прибыть к Нектанебону.

Царь повелел своим друзьям и советникам облачиться в белые грубошерстные одежды. Сам же Нектанебон появился в тонком льняном одеянии и с диадемой на голове. Заняв место на троне, он сделал знак Эзопу войти. Тот немало удивился такому пышному приему. А Нектанебон сказал:

— Эзоп, теперь скажи мне: на кого похож я и на кого — мои друзья и советники?

— Ты подобен Луне, а твои друзья и советники — звездам.

Нектанебон очень возрадовался и осыпал Эзопа подарками.

Назавтра Нектанебон облачился в пурпуровые одежды и окружил себя советниками, утопавшими в цветах. Позвали Эзопа. Нектанебон опять его спрашивает:

— На кого похож я и мои люди?

— Ты — на весеннее солнце, а твои люди — на плоды твоей страны. Ты источаешь свет, и твоя земля расцветает и плодоносит.

Нектанебон остался очень доволен и щедро отблагодарил Эзопа.

На третий день Нектанебон появился во всем белом, а его свита предстала в ярко-красных одеждах. Нектанебон задал Эзопу свой привычный вопрос, и Эзоп ответил:

— Ты — как жаркое солнце летнее, а люди твои — словно лучи его красные.

Нектанебон сказал:

— Похоже, что дела с моим владычеством обстоят прекрасно. Получше, чем у Ликурга в Вавилонском царстве.

Эзоп ответил:

— Не говори так. Ты — властелин на земле, а Ликург подобен Зевсу. Он повелевает Солнцу и Луне сиять, а временам года сменять друг друга. В гневе он сотрясает громом, молнией и ураганом даже собственные пределы. И царство Ликурга во всем его блеске и великолепии полностью затмевает твою роскошь и богатство.

Тогда Нектанебон спросил:

— Привез ли ты людей, чтобы построить башню?

— Они могут начать строительство хоть завтра. Укажи только место.

Нектанебон отвел Эзопу место при въезде в город.

Эзоп посадил по углам строительной площадки своих четырех орлов и приказал им с мальчиками взлететь. С большой высоты мальчики закричали вниз:

— Подавайте камни, глину и балки!

Нектанебон удивленно сказал:

— Где же я возьму им летающих людей?

— Вот видишь! — торжествовал Эзоп. — Только у Ликурга есть люди, которые могут летать по воздуху. И ты, самый обыкновенный человек, вздумал тягаться с царем, равным богам?

— Я признаю себя побежденным. Ответь еще только на мои вопросы.

— Говори!

— Я купил в Греции кобылиц. Стоит им заслышать ржанье жеребцов в Вавилоне, как у них случается выкидыш.

Эзоп сказал:

— На это я дам тебе ответ завтра.

Он вернулся к себе домой и приказал слугам поймать кошку.

Весть эта быстро распространилась вокруг. Египтяне сбежались к его дому и подняли страшный гвалт. И хотя Эзоп тут же отпустил кошку, египтяне бросились к царю Нектанебону с жалобой на Эзопа. Царь приказал позвать Эзопа и вынес ему строгое порицание:

— Ты совершил тяжкий проступок. Кошка — ипостась богини Баст, египтяне ее очень почитают.

Эзоп возразил:

— Эта кошка нанесла большой урон Ликургу, царю Вавилона. Нынче ночью она задушила петушка, который по обыкновению возвещал царю время.

— Как тебе не стыдно так бессовестно врать мне? Как может кошка добраться за одну ночь от Египта до Вавилона и вернуться обратно?

Эзоп ответил:

— А как могут твои кобылицы слышать ржанье вавилонских жеребцов?

Нектанебон признал свою неправоту.

Немного погодя царь Египта призвал во дворец прорицателей из Гелиополя и стал с ними беседовать об Эзопе. Потом он устроил для них пир и позвал на него Эзопа. Тут один из гелиопольских жрецов сказал:

— Эзоп, наш бог поручил нам задать тебе несколько вопросов.

— Ах так, — воскликнул Эзоп, — вот ты и подвел вашего бога, а заодно скомпрометировал и себя. Боги умеют читать мысли людей, им не надо никого ни о чем спрашивать. Однако воля твоя! Задавай свои вопросы!

— На свете есть храм, а в нем столб, и тот столб держит на себе двенадцать городов. В каждом городе тридцать домов. И вокруг каждого дома постоянно бегают две фигуры.

— Это загадка для детей, — ответил Эзоп. — Храм — это весь мир. Столб — это год. Двенадцать городов — месяцы. Тридцать домов — тридцать суток. А две бегающие фигуры — это день и ночь.

Назавтра Нектанебон держал совет со своими друзьями.

Один из них и говорит:

— Давайте зададим наконец Эзопу поистине трудную задачу, ну, например: “Назови нам нечто такое, чего мы до сих пор никогда не видели и о чем никогда не слышали”. Он начнет выкручиваться и сочинять

нечто невообразимое. А мы каждый раз будем говорить: "Это мы давно уже и слышали, и видели".

Такое предложение понравилось Нектанебону. Он воспылал надеждой, что все же одержит в состязании с Ликургом победу.

Позвали Эзопа, и царь Нектанебон объявил ему:

— Еще одна-единственная загадка, Эзоп. Назови нам то, чего мы никогда не видели и о чем никогда не слышали.

— Я дам тебе ответ через три дня, — сказал Эзоп. А сам подумал: "Я могу говорить что угодно — они все равно будут твердить, что ничего нового в том для них нет".

Дома Эзоп сел и написал долговую расписку, подтверждающую, что Нектанебон должен Ликургу тысячу талантов[1] золота. А в самом конце пометил еще последний день платежа.

Через три дня отправился Эзоп к Нектанебону, а тот уже сидит в окружении своих друзей и с нетерпением ждет, что ответит им Эзоп. Протянул Эзоп Нектанебону долговую расписку и говорит:

— Прочитай-ка, что тут написано!

Советники царя, не дожидаясь, тут же хором объявили:

— Мы это уже видели и слышали о том!

— Рад этому, — говорит Эзоп. — Срок платежа как раз наступил.

А Нектанебон пришел в неописуемый ужас:

— Как это вы свидетельствуете о том, о чем мне ничего не известно?!

Царские советники тут же пошли на попятную:

— Мы никогда ничего об этом не слыхали!

— А раз так, вот вам и ответ на вашу загадку, — сказал Эзоп.

И тогда Нектанебон произнес:

— Счастлив тот царь, который может причислить к своим гражданам человека, обладающего подобной мудростью.

Он вручил Эзопу обусловленную дань и отпустил его, дав письмо к Ликургу, полное восторженных заверений в мире и дружбе.

ПРИБЫВ в Вавилон, Эзоп рассказал Ликургу, что приключилось с ним в Египте, и передал ему деньги. Ликург приказал соорудить стелу с изображе́нием Эзопа и устроил в его честь грандиозный праздник.

Но прошло какое-то время, и Эзопу нестерпимо захотелось побывать в Дельфах. Распрощался он с царем Ликургом, и тот взял с него обещание обязательно вернуться и провести остаток жизни в Вавилоне.

В ДЕЛЬФАХ народ с любопытством внимал его речам, но почестей ему вовсе не оказывал.

И тут Эзоп вскоре заметил, что люди в Дельфах напоминают ему увядшие капустные листья. И тогда он процитировал им Гомера: "Листьям древесным в дубраве подобны сыны человеков!"[2]

В другой раз он выразился еще прямее:

— Вы словно колода в море. Смотришь на эту колоду издали, когда она качается на волнах, и думаешь, какая большая и чудесная. А подгонит ее море к берегу, и видишь: да она настолько маленькая, что и говорить-то о ней не стоит. Находясь вдали от Дельф, я восхищался вами.

1. Талант — самая крупная весовая и денежно-счетная единица в Древней Греции, Вавилоне и других областях Малой Азии.
2. "Илиада", 6, 146. Перевод Николая Гнедича (1784—1833).

А теперь знаю, что ничего особенного вы из себя не представляете. И объяснение тому самое простое: вы поступаете так, как того и следовало от вас ожидать, памятуя о вашем происхождении.

— А от кого мы произошли? — спросили дельфийцы.

— От рабов! У греков издавна так повелось — приносить после завоевания города десятую часть добычи в жертву Аполлону. От сотни быков и коров — по десять голов, от сотни коз — тоже десяток, а из ста мужчин и женщин — по десять человек тех и других отдавать в рабство при храме. Вот от них вы и родились! И так до сих пор не подняли головы и не обрели свободы!

Высказав это, Эзоп решил покинуть Дельфы. Но правители города прослышали, какую хулу возвел на них Эзоп. Подумали они и сказали себе: “Если мы позволим ему уйти, он будет повсюду порочить нас”.

И они порешили Эзопа извести.

Взяв из храма Аполлона золотую чашу, они спрятали ее, пока слуга спал, в котомке Эзопа.

Эзоп уже пустился в дорогу, держа путь в Фокиду, но тут появились дельфийцы, схватили и связали его.

— Почему вы вяжете мне руки?

— Ты украл у нас из храма золото!

Со слезами на глазах Эзоп воскликнул:

— Пусть меня убьют на месте, если вы хоть что-то найдете у меня!

Дельфийцы перевернули весь его дорожный скарб и извлекли оттуда золотую чашу.

Эзоп взмолился:

— Вы всего лишь люди! Не ставьте себя выше богов — те сами о себе позаботятся!

Но дельфийцы остались тверды и непреклонны и бросили его в тюрьму. Эзоп был в отчаянии. “Как мне, простому смертному, уйти от своей судьбы?”

Друг Эзопа подкупил стражу и пришел повидаться с ним в темнице.

— Что теперь с нами будет? — воскликнул друг.

И тогда Эзоп рассказал ему басню:

— Одна женщина только что схоронила мужа. Сидит она на его могиле и плачет. А крестьянин, пахавший невдалеке поле, почувствовал вдруг, что возжелал ее. Оставил он своих быков, подошел к ней и тоже заплакал. Тут женщина спросила: “А ты чего плачешь?” Мужик ответил: “Я потерял недавно добрую жену, и слезы облегчают мне мою скорбь”. Женщина вздохнула: “И у меня такое же горе. Я только что похоронила мужа. Когда я плачу, боль утраты кажется легче”. Тогда мужик сказал: “У нас обоих случилась одинаковая беда. Почему бы нам не сойтись? Я буду любить тебя, как свою жену, а ты меня, как своего покойного мужа”. Но пока крестьянин любил женщину, подкрался вор и выпряг быков. Поднялся крестьянин и увидел только один свой плуг. И тут же громко зарыдал от отчаяния. Женщина и спрашивает: “О чем же ты теперь плачешь?” А крестьянин, всхлипывая, ответил: “Вот теперь, женщина, мне и вправду есть отчего слезы лить”.

Помолчал Эзоп немного и добавил:

— Ты же мне друг, а спрашиваешь, что за беда приключилась со мной. Разве ты не видишь, что случилось?

Тут друг спросил:

— Но что на тебя нашло? Зачем ты стал насмехаться над дельфийцами в их собственном городе? Где же твоя мудрость? Ты учил уму-разуму целые народы, а против себя оказался бессильным?

Вместо ответа Эзоп рассказал ему другую притчу:

— У одной женщины была глупая дочь. Мать все время просила богов наделить ее разумом. Дочь изо дня в день слышала молитвы матери. Однажды обе они пошли на поле. Дочь убежала от матери и вдруг увидела, как на краю леса мужчина насилует ослицу. Ее охватило любопытство, и она спросила: "Что ты такое делаешь?" А мужчина ответил ей: "Учу ослицу уму-разуму". Дурочка тут же вспомнила молитвы матери и попросила мужчину: "Поучи и меня тоже". Мужчина даже слушать ее не захотел и только сказал: "На свете нет ничего хуже глупой бабы!" А дурочка опять за свое: "Не говори так! Моя мать молится каждый день, чтобы меня научили уму-разуму. Она будет тебе благодарна и даст много денег". После этих слов мужчина овладел дурочкой. Счастливая, та побежала к матери и говорит: "Ну вот, меня тоже наделили разумом!" Мать спрашивает: "Как это было и кто это сделал?" Дочь рассказала, что произошло на опушке. Тут мать как закричит: "Последние остатки разума потеряла!" Вот так, друг, случилось и со мной. Стоило мне прибыть в Дельфы, как и я потерял весь свой разум.

С горькими слезами друг покинул Эзопа.

А к нему явились вскоре дельфийцы и сказали:

— За злобное подстрекательство и ограбление храма мы сбросим тебя сегодня со скалы. Готовься к смерти!

Эзоп стал просить их:

— Послушайте меня еще раз!

И они согласились выслушать еще одну его басню.

— Когда всё живущее на земле могло еще понимать друг друга, мышь подружилась с лягушкой. Она пригласила ее на обед и повела в кладовую, полную съестных припасов. Там были хлеб, мясо, сыр, сливочное масло и фиги. "Угощайся!" — сказала мышь. Напировавшись вприглядку, лягушка говорит: "Приходи и ты ко мне!" Мышь пришла, и лягушка повела ее к пруду. "Давай, — говорит, — поплаваем вместе". Мышь отвечает: "Да я же совсем не умею плавать!" Но лягушка привязала шерстяной ниткой мышиную лапку к своей, прыгнула в воду и потянула мышку за собой. Мышь сразу захлебнулась и, с трудом переводя дыхание, изрекла: "Я умираю, но буду отомщена за свою смерть". Лягушка нырнула, и мышь утонула. Когда же лягушка снова показалась на поверхности, прилетел ворон и схватил всплывшую мертвую мышь. Но мышь-то была привязана к лягушке, потому ворон проглотил и ее тоже. Так мышь была отомщена. Вот и за мою смерть вам отомстят — лидийцы, вавилонцы и чуть ли не вся Эллада.

Однако это предостережение не произвело на дельфийцев должного впечатления. Они потащили Эзопа к скале.

Эзопу все же удалось вырваться дорогой из рук своих губителей, и он укрылся в храме Муз. Но дельфийцы не проявили к храму должного пиетета и, несмотря на все мольбы Эзопа, пытались силой вытащить его оттуда. Эзоп попробовал предостеречь их:

— Не оскверняйте святилище! Вот послушайте меня: однажды заяц, спасаясь от преследований орла, прибежал к навозному жуку и попросил у него защиты. Жук, заклиная орла Зевсом, стал умолять его не пренебрегать его заступничеством только из-за того, что он, жук, ничтожно

мал по сравнению с ним. Но орел смахнул жука в сторону, схватил зайца и растерзал его. Полный гнева жук забрался в оперение орла и долетел так вместе с ним до его гнезда. Стоило орлу опять улететь, как жук вытолкнул из гнезда орлиные яйца. Это сильно озадачило орла, но он так и не смог найти виновного.

На следующий год орел заботливо устроил гнездо в куда более недосягаемом месте. Но жук добрался и туда и снова разбил орлиные яйца.

Через год, когда пришло время высиживать яйца, орел полетел на Олимп и сложил их Зевсу в подол, чтобы тот охранял их. Прознал про это жук, вывалялся в жидком навозе, взлетел к Зевсу на Олимп и стал кружить вокруг его головы. Зевс увидел вонючего навозного жука и, испытывая неодолимое отвращение, вскочил, чтобы прогнать его, и тут орлиные яйца скатились с его колен и разбились о землю.

От кого-то Зевс прослышал, что орел выказал пренебрежение жуку, сильно тем его обидев. Тогда Зевс сказал орлу: "Поделом тебя лишили потомства — ты презрел маленького жука". А жук еще и добавил: "Не только это! Он нарушил и твои заповеди. Ведь я заклинал его твоим именем, прося, чтобы он пощадил зайца, но он не проявил уважения даже к тебе. Он убил зайца, попросившего у меня защиты. И я буду до тех пор преследовать его, пока заяц и я не будем отомщены полностью".

Зевс, однако, не захотел, чтобы орлиный род вымер. Он стал увещевать жука помириться с орлом. Но жук остался непреклонным.

Граждане Дельф! Не выказывайте пренебрежения к святилищу Муз! Окажите почтение Зевсу, покровителю чужестранцев!

Но дельфийцы безжалостно вытащили Эзопа из храма, привели его на высокую скалу и поставили на краю пропасти.

Понял Эзоп, что пробил его час, и произнес напоследок:

— Один старый крестьянин никогда в жизни не видел города. Его сыновья запрягли в телегу молодых ослов и говорят отцу: "Езжай, они доставят тебя в город". Но молоденькие ослы сбились из-за непогоды с пути, и их занесло на крутой обрыв. Старый крестьянин воскликнул: "Могучий Зевс! Что я тебе сделал? За что мне такая погибель от безмозглых ослов!"

А перед тем как дельфийцы уже совсем было столкнули Эзопа со скалы, он успел еще крикнуть:

— Лучше бы я отправился в Сирию, Финикию и Иудею!

Он проклял дельфийцев, призвал Аполлона услышать его и сам ринулся вниз головой в пропасть.

А на дельфийцев напал мор. И оракул Зевса прорицал им: их участь — искупить вину за смерть Эзопа.

Греки, вавилонцы и самосцы услышали про насильственную смерть Эзопа и отомстили за него.

Перси Биши Шелли

Стихи любви и восторга

Перевод с английского и вступление Виктора Лунина

Когда читаешь лирику Шелли, еще не зная ни его судьбы, ни его взглядов на мир, сразу же чувствуешь, что перед тобой человек невероятно сильных страстей и твердых убеждений, согласен ты с ними или не согласен. О стихах Шелли можно сказать, что это стихи любви и восторга. О чем бы ни писал поэт — о женщине ли, о времени ли, о дне или ночи, — в каждой своей строчке он поклоняется жизни. Однако несмотря на его идеализм и восторг, он — философ, а философ не может не смотреть на мир трезвыми глазами. Поэтому он порою бывает и печален. Но о себе Шелли, пожалуй, мог бы сказать словами Пушкина: "Печаль моя светла". Да, он понимает, что смертен и сам человек, и все, что его окружает. Но пока существует изменчивость, жизнь продолжается — уже в новых формах, и любовь, умирая, вновь возрождается, как птица Феникс.

Многие поэты перепевают друг друга, берут для своих произведений чужие темы, чужую стихотворную систему. У Шелли — все свое. Стихи Шелли — это его удивительно тонкий духовный мир, перелитый в незабываемые ритмы и строчки. Для Шелли каждый недвижный камень одухотворен, каждое облако, каждый жучок, каждый цветок живы и обладают душой. Поэт разговаривает с Духами Ночи и Восторга, с Духами Неба и ангелами так, как будто их видит и чувствует всем своим существом. Гармония природы живет в его сердце. Но даже эта гармония не может заглушить мотив рока. Истинный поэт, Шелли способен прозреть будущее. Его тягу к морю, к морской стихии не смогли уничтожить ни его неумение плавать, ни гибель в море самых близких ему людей. И даже свою собственную кончину он как будто предрек в стихотворении "Время".

Клерикалы считали Шелли атеистом, его отлучили от церкви, но вера в высшее начало, в дух, присутствующий в каждой частице материи, живет во множестве стихов поэта. Просто он всегда шел своим путем и не желал подчиняться церковным догматам. Внутренняя свобода, как и свобода внешняя для себя и для других, была для Шелли мерилом жизни. Аристократ по рождению, он ненавидел деспотизм и всячески боролся против него своими яркими и независимыми произведениями. Он приветствовал Французскую революцию, но, видя ее страшные, кровавые черты, не желал следовать революционным методам борьбы, ибо считал, что изменить людей к лучшему способна сила слова. Поразительные стихи великого английского поэта показались мне настолько современными, настолько созвучными моему настроению и восприятию жизни в нашем нездоровом обществе, жизни, в которой так не хватает любви и радости, что некоторые из них мне захотелось перевести на русский язык. Надеюсь, читатель нового тысячелетия сумеет полюбить их так же, как полюбил их я.

© В. Лунин. Перевод, вступление, 2001

К Ночи

I

На запад ко мне на быстрой волне,
Дух Ночи, спеши!
Из темной пещеры в восточной стране,
Где днем одиноким и долгим в тиши
Сплетаешь ты радость и страх в сновиденья,
Тебя затянувшие призрачной тенью,
Полет соверши!

II

Накинь серый плащ со звездáми златыми
На свой небосклон.
Прикрой очи дня волосами своими,
Так день зацелуй, чтоб он смерк, изнурен.
А после иди над землей покоренной,
Касаясь ее своей палочкой сонной,
Я жду — я влюблен.

III

Когда меня сонного утро ласкало,
Мне нужен был ты.
Когда на рассвете роса засверкала,
И полдень упал тяжело на цветы,
И солнечный день, утомившись вконец,
Как гость нелюбимый, ушел наконец,
Мне нужен был ты.

IV

Сестра твоя, Смерть, прокричала, придя:
“Ты хочешь меня?”
Сон — сын твой с глазами туманней дождя —
Жужжал как пчела на вершине дня:
“Могу я ко взору прильнуть твоему?
Ты хочешь меня?” Но сказал я ему:
“Не сманишь меня!”

V

Умрешь ты, и Смерть остановит тотчас
Мне сердце в груди.
Уйдешь ты, и Сон замелькает у глаз.
Награды твоей я не жду впереди,
Я жду лишь возлюбленной Ночи своей.
Любимая, Ночь! Приближайся скорей!
Скорей приходи!

Свадебная песня

I

Сон, перед Силой и Красой
Раскрой скорей врата златые,
Чтоб образ их сверкал звездой
В зеркальной тьме морской стихии.

Ночь, звездный свет излей сполна,
Тьма, зарыдай росою зыбкой,
И пусть неверная луна
На верность не глядит с улыбкой.
Дадим укрыться им от глаз,
И пусть не станет счастья час
Для них ошибкой.

II

Вы, сонмы ангелов и фей,
От зла влюбленных защитите!
Рассвет, их сладкий сон развей,
Часы ночные, не летите!
О трепет! О восторг огромный,
Что их охватят ночью темной,
Скорей придите!

Когда в гармонии слились

Когда в гармонии слились
Зефир, заря, земля и высь,
И солнечный росистый день,
Смел, как непуганый олень,
Прошел по небу, словно тень, —
Смеясь, уж ставил свой капкан,
Добычу видя, ураган.

I

Ручьи сливаются с Рекой,
А с Океаном — Реки.
Смешались сладостный покой
И горний ветр навеки.
Все в мире соединено.
Положено судьбою
Соединяться всем в одно...
Так что ж я не с тобою?

II

Взгляни, льнут горы к Небесам,
Друг друга волны гладят.
Прощенья нет тем двум цветкам,
Что меж собой не ладят.
Ласкает солнце лики дня,
Луна целует море...
Что мне их свет, коль ты меня
Не поцелуешь вскоре?

Змея

Не буди змею. Пусть спит.
А когда она проснется,
Пусть себе ползет во тьму
Трав дремучих у болотца.
Не услышать никому,
Ни пчеле, ни мушке сонной,
В колокольчике рожденной,
Ни сиянию заката,
Как она скользит куда-то...

Изменчивость

Мы словно облака, что под луной
Тревожно движутся по чьей-то воле,
Чертя лучами тьму! Но час ночной
Их окружил, и вот уж нет их боле.

Мы словно лиры, чей нестройный тон
Различно вторит разным дуновеньям.
Не столько звуки повторяет он,
Сколько несет кончину их движеньям.

Мы спим — нас травит сновидений дым.
Встаем — шальная мысль весь день нас гложет.
Мы ищем, мыслим, тонем и горим.
Тревожит что-то нас иль не тревожит —

Едино все! Ведь радость и беда
Определяют сами свой приход.
Вчера не схоже с завтра никогда.
Все смертно, лишь Изменчивость живет.

1814–1815

Песня

I

Дух Восторга! Стал ты редко
В дом являться мой.
Что ж не входишь в эту клетку
Хоть ночной порой?
Дни и ночи я в тоске —
От меня ты вдалеке.

II

Как тебя такой, как я,
Возвратит назад?
Ты над болью бытия
Лишь глумиться рад.
Лживый Дух! Ты, видно, дружен
Только с тем, кому не нужен.

III

Словно ящерка от тени,
Дрогнувшей случайно,
Ты бежишь от потрясений,
Даже вздох печальный
Все корит, что ты — далёко.
Но не слышишь ты упрека.

IV

Песенка, что сердце ранит,
Пусть веселой станет:
Грусть-тоска тебя не сманит,
А услада — сманит.
Тут-то жалость без насилья
У тебя и срежет крылья.

V

Дух Восторга! Я влюблен
В то же, что и ты.
В этот звездный небосклон,
В листья и цветы,
В день осенний и денницу,
Где златой туман родится.

VI

Снег люблю, мороз трескучий
И другое, вроде
Волн, ветров. И шторм могучий...
Я люблю в Природе
Все, что не таит следы
Человеческой беды.

VII

Одиночество люблю я,
Мудрость и покой.
Доброту люблю людскую.
Схожи мы с тобой.
Только ты, любя их тоже,
Чувствуешь сильнее все же...

VIII

Я люблю Любовь свою,
Хоть она беспечна.
Но сильнее всех люблю
Я тебя, конечно!
Ты — любовь! Ты — жизнь! Вернись
И опять в меня вселись.

Ода небесам

Хор Духов

Первый Дух

Кров безоблачных ночей!
Райский сад златых огней!
    Ширь, безмерность, глубина
Та, что ныне бесконечна
    И в былые времена,
Что всегда и всюду вечна.
    Тронный зал, приют планет,
    Пологом сокрытый свет,
    Дом грядущих дел и лет!

Сколько форм вместил ваш свод:
Землю и ее народ,
    Заселенных звезд костры
В безднах и пустынях света,
    Одинокие миры
И хвостатые кометы.
    Тут и луны ледяные,
    Тут и солнца огневые,
    И частицы световые.

Небеса! Вам имя — Бог,
Вы — предел и вы — итог
    Высшей власти. Вы — зерцало,
Где себя народы зрят.
    От велика и до мала
Вас они боготворят.
    Но сменяются они
    С их богами, словно дни.
    Вечны только вы одни.

Второй Дух

Вы — лишь храм ума огромный,
Где младых фантазий сонмы
    Вьются, как жучки в пещере
В сталактитовых огнях,
    Лишь загробной жизни двери,
За которыми размах
    Новой, высшей красоты.
    Лишь неяркий луч мечты
    Первозданной чистоты!

Третий Дух

Мир, чью даль постичь шутя
Мыслит атом, пыль, дитя!
    Что ж такое небосвод?
Кто вы, чьей он стал судьбою?
    Что есть звезды, чей полет
Направляем той душою,
    Коей вы всего лишь часть?
    Капли, что Природы власть
    Посылает смерти в пасть!

Что ж такое небеса?
Утра нового роса.
    На цветке с листвою чистой
Наяву она блестит.
    Солнц бессмертных свет лучистый,
Исполинский шар орбит,
    Звезд бесчисленная стая,
    Что кружит в веках, мерцая,
    И дрожа, и исчезая.

Вдовица-птица

Вдовица-птица о любви былой
    Скорбит зимой в саду.
Над нею — ветер ледяной,
    Под нею — пруд во льду.

Без листьев у деревьев грустный вид,
    Цветы давно сошли.
Тишь. Только колесо скрипит
    На мельнице вдали.

Изменчивость

Цветок, ласкавший глаз,
    День-два — и вянет.
Все, чем живем сейчас,
    Уйдет, обманет.
Что счастье? Молнии строка,
Чья вспышка коротка,
    Зато ярка.

Невинность так хрупка!
    Друзей так мало!
Любовь была сладка,
    Но мраком стала!
И все ж любой из нас
Испытывал не раз
    Счастливый час!

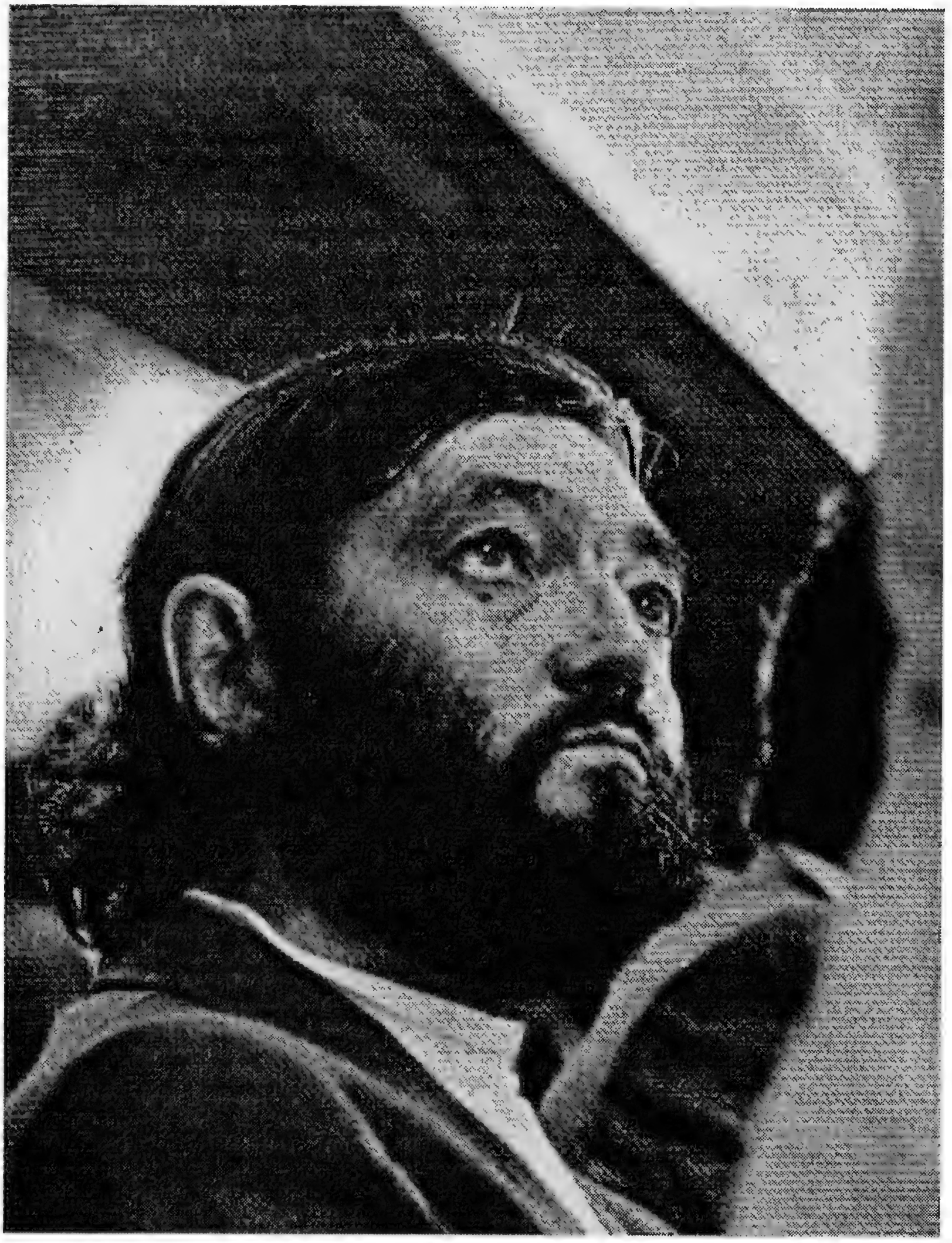
Пока в цветенье сад
    И даль ярка,
И свету солнца рад
    Твой взгляд пока,
Пока часам стоять,
Ты спи — успеешь встать
    И зарыдать.

1821

В*ремя*

Безбрежный Океан, чьи волны — годы,
    Тьма Времени, поток людского горя,
Слезами пересоленные воды!
    Ты, бездна! Ты, в своем просторе
Весь род людской сжимающий тиран!
    Питающийся криком жертв своих,
Швыряющий на скалы кости их,
    В затишье ты опасен, в шторм — ужасен.
    Кто завтра, Океан,
    В твой попадет капкан?

“Хулио Кортасар, или Самый великий хронop”



Борис Дубин

“*След забытого царства*”

По всем стандартам, Хулио Кортасару с его анкетными данными полагалось бы дебютировать — скажем, двадцатипятилетним — к концу 1930-х годов, в полную силу развернуться за сороковые и стать признанной звездой в пятидесятые. Ничего этого не произошло (см. краткую биографию писателя в конце нашего “Гида”). И не только потому, что Кортасар с юных лет до последних своих дней на всяческие стандарты, включая возрастные, плевать хотел, что по молодости был отъявленным бирюком, в лидеры и мэтры вообще никогда не рвался, а его первых публикаций попросту не заметили. Все это вещи вполне реальные, нешуточные, и они в его жизни вправду были. Но если говорить всерьез, то тут — как в биографии любой крупной личности — действовали, по-моему, силы куда мощней.

Фантастическая земля европейских утопий эпохи Возрождения, Латинская Америка — и Аргентина вместе с нею — вынырнула из хлябей исторического небытия XVII–XIX веков очень поздно. На литературной карте мира эта наново сотворенная Атлантида (на поиски которой из Европы отправлялись в XX веке разве что романтические бунтари-одиночки вроде Лоуренса в двадцатых или Арто — в тридцатых) появилась лишь к шестидесятым годам, но зато уж молниеносно. Несколько десятилетий схлопнулись при этом, как пластинки веера. Так и получилось, что родившиеся еще в предпоследнем году XIX века аргентинец Борхес или гватемалец Астуриас оказались, по меркам словесности, едва ли не сверстниками собственных “детей” — мексиканца Фуэнтеса (родившегося в 1928 году) или перуанца Варгаса Льосы (появившегося на свет и вовсе в 1936-м). В сознание читателей Европы и Соединенных Штатов они ворвались вместе.

Кортасар, для которого шестидесятые годы — время “Игры в классики” и “62. Модель для сборки”, “Историй хронопов и фамов” и “Последнего раунда” — стали периодом наиболее радикальных литературных поисков и первого настоящего признания, если вообще не самого высокого взлета, припозднился на старте и попал как бы в расщеп между двумя названными поколениями: то ли “племянник” первых, то ли “старший брат” вторых (ближе всех здесь к нему родившийся в 1917-м парагваец Роа Бастос). Ко всему прочему Кортасар много лет жил затворником у себя на родине, скитался по затерянным городкам ла-платской глухомани, а потом стал одним из первых, тоже еще “штучных” латиноамериканских эмигрантов — долго и непросто адаптировался к Парижу и всю вторую половину жизни разрывался, можно сказать, между двумя мирами, между двумя языками, существовал в двух разных временах. Откуда, между прочим, идут навязчивые метафоры заветного места, обетованной земли в его прозе (нереализовавшийся писатель Морелли из романа “Игра в классики” мечтает, чтобы среди хлама его

© Б. Дубин, 2001

прозаических записей читатели нечаянно наткнулись на полузасыпанный след такого "забытого царства").

При всех биографических и мировоззренческих различиях упомянутых писателей, их, как и многих не названных здесь соратников Кортасара, в конце пятидесятых — начале шестидесятых объединило, пожалуй, одно. Главным вопросом для них стала сама фантастичная, не умещающаяся в уме *реальность* Латинской Америки, а соответственно и возможность передать собственный перпендикулярный опыт в новой, еще небывалой *литературе* (не стану сейчас обсуждать, насколько подобная, кардинально переломная ситуация оказалась тогда — впервые в таком масштабе! — общей для интеллектуалов всей планеты, живи они в ту пору в США или на Европейском континенте, в России или в Японии). Для Кортасара этот вопрос — политической и идеологической его составляющих здесь не касаюсь — обернулся двумя сторонами. Перед ним встала, во-первых, проблема фантастического в искусстве и, во-вторых, проблема свободного, неканонического жанра в прозе. Отсюда, среди прочего, его писательские размышления о фантастике, с частью которых журнал знакомит сегодня читателей. И отсюда же его поисковые, синтетические книги-коллажи вроде "Путешествия вокруг дня за восемьдесят миров" и "Последнего раунда" (каждая из них — своеобразное колесо обозрения), избранные страницы которых читатель опять-таки найдет ниже.

Ни социально-критический, ни бытописательски-натуралистический роман, царивший в провинциальных, по всем понятиям, латиноамериканских литературах тридцатых—сороковых годов, Кортасара — и его, условно говоря, сверстников в Мексике, Парагвае и Гватемале, Бразилии, Перу и Чили — нимало не устраивал. Так что затянувшиеся у Кортасара поиски литературного "я" и его отсроченный полновесный дебют объясняются еще и этим. Добавим, что путь поднимавшегося тогда "магического реализма" его тоже не соблазнял (да и помогавших, скажем, Карпентьеру и Астуриасу негритянского или индейского начала, архаических верований, диковинных обрядов и легенд в культуре Аргентины практически не было). Однако и основоположников ла-платской фантастической новеллы — уругвайца Орасио Кирогу, аргентинца Леопольдо Лугонеса — Кортасар не слишком жаловал: это была фантастика экзотики, фантастика как условный литературный прием, уловка, оправдывающая переход к нездешнему. Он же искал иного. Ему (воспользуюсь словами Евгения Замятина о Михаиле Булгакове) была нужна "фантастика, корнями врастающая в быт".

Говоря о тяге аргентинских писателей — Борхеса, Хосе Бьянко, Бьоя Касареса, Кортасара и их "потомков" — к фантастическому, мексиканский прозаик Карлос Фуэнтес (сам, кстати, выросший в Буэнос-Айресе, где служил по дипломатической части его отец) связал ее с безосновностью, выморочностью повседневного существования в Аргентине XX века. Он увидел в этом "основополагающем отсутствии", оторванности, внутренней пустоте своего рода синдром аргентинской культуры (впрочем, Октавио Пас напишет о лабиринте одиночества как проклятии латиноамериканского человека еще в 1950 году, а у Гарсиа Маркеса непримиримый разлад с миром станет в знаменитом романе уделом рода и метафорой судьбы целого народа). По Фуэнтесу, чувство химеричности самых прозаических будней не оставляет в Аргентине миллионы ново-

поселенцев, которые оказались в стране "без корней", и к тому же стремятся всячески вытеснить из памяти историческую цену своей новой конкисты — жизни коренных обитателей-индейцев, поголовно истребленных на территории Ла-Платы к рубежу XIX–XX веков. Позднее с тем же молчаливым страхом и затаенной виной аргентинцы, по мысли Фуэнтеса, переживали исчезновение десятков тысяч людей, неизвестно куда пропадающих при каждом новом военном диктаторе, а они с сороковых годов XX столетия сменялись в Аргентине не раз и не два.

Окружающая аргентинца явь неизлечимо заражена фантасмагорией, в ней постоянно ощущается "второе дно", мешающее присутствие какой-то непонятной, но грозной силы. Не случайно и Борхес сразу отметил для себя в рассказах молодого Кортасара именно эту скрытую, леденящую жуть, адский второй план. "Его герои, — писал Борхес, — самые обычные люди. Их связывает рутина случайных привязанностей и столь же случайных размолвок. Обстановка — марки сигарет, витрины, прилавки, бутылки виски, аптеки, аэропорты и перроны — тоже самая обычная. Тут читают газеты и слушают радио. Топография — то буэнос-айресская, то парижская, и сначала может показаться, будто речь идет о простой хронике. Но мало-помалу понимаешь, что это не так. Рассказчик умело втягивает нас в свой чудовищный мир, в котором нет места радости".

Вместе с тем в аргентинской фантастике и в кортасаровской прозе, во всем латиноамериканском "одиночестве" (не случайно ведь Кортасар перевел "Робинзона Крузо" и обожал перечитывать "Таинственный остров"!) Карлос Фуэнтес разглядел и подчеркнул еще одно: мучительную мечту о человеческих связях, тягу к сообществу, порыв "узнать и признать другого — товарища, любовь, врага или себя самого — хотя бы в зеркале выдумки". Это тот "киббуц желаний", который ищет герой кортасаровской "Игры в классики", та "зона", которую обживает для себя дружеская компания, "Клуб", в романе "62. Модель для сборки". Таков второй, можно сказать, райский полюс мира кортасаровской прозы: он есть, даже если недостижим. Кружной путь к нему — вот снова и снова повторяющийся сюжетный мотив.

Но той же тоской по пониманию и партнерству продиктованы поиски Кортасаром "своего" читателя — читателя-спутника, читателя-сообщника. На такого заинтересованного, не агрессивного, внимательного собеседника и рассчитывает "двойная перспектива" кортасаровского повествования, его особая, игровая, местами зашифрованная стилистика, в которой, по словам писателя Морелли из романа "Игра в классики", "демотическое письмо соединяется с некоторыми свойствами иератического". Так в новелле "Другое небо" буэнос-айресская галерея "Гуэмес" вдруг по-мёбиусовски сливается для героя-рассказчика с парижской "Галери Вивьен", а та неожиданно выводит его обратно в Буэнос-Айрес.

Помощником в поисках "другой прозы" Кортасару не раз служил Эдгар По, два тома новелл которого он еще в первые годы своей жизни в Европе перевел. На свой лад помогали начинающему писателю Борхес и Бьой Касарес, ни одной книги которых (включая составленную ими "Антологию фантастической литературы", 1940) он не пропускал. По счастью, читающим по-русски эти авторы известны. Увы, этого не скажешь о других членах невидимого "Клуба" соратников и наставников

Кортасара, а они для него ничуть не менее важны. Среди них (если ограничиться только латиноамериканскими именами), к примеру, учитель и старший друг Борхеса, устный философ, метафизический юморист и литературный изобретатель Маседонио Фернандес. А еще кубинский поэт и романист Хосе Лесама Лима (ему, вместе с Борхесом, выносит благодарность за помощь Морелли в одной из главок "Игры в классики"), чьи книги, как писал друживший с Лесамой Кортасар, "возвращают письменному слову жест ребенка, который медленно водит пальцем по картам земель и морей, по контурам образов, пробуя на язык хмельной вкус непостижимого". Или уругвайский новеллист Фелисберто Эрнандес, которого Кортасар мечтал однажды свести в каком-нибудь немыслимом, фантастическом далеке с Маседонио и Лесамой и которого тоже с любовью причислял к "элеатам нашей эпохи, современным досократикам, не приемлющим логических категорий, поскольку явь никогда не подчинялась логике".

Вот как раз этот выход за границы привычной логики — да, пожалуй, и вообще за любой барьер — Кортасар и искал в своей прозе, в ее всегда чуть "сдвинутой" фантастической оптике, в ее приправленной юмором интонации, в неистощимой словесной игре. Я бы сказал, что по исходному замыслу и конечному смыслу кортасаровская фантастика — фантастика поэтическая (а к поэзии, даже в романной прозе, дебютировавшего стихами Кортасара всю жизнь неудержимо тянуло). Каждый прорыв в иное существование, любой просвет и зазор в плотной ткани обыденного знаменуют у него, говоря словами Лесамы Лимы, "торжество всегда новой поэзии над неизбежно повторяющимся опытом".

Хулио Кортасар

Беседы с Эвелин Пикон Гарфилд

[177]
ИЛ 6/2001

Фрагменты книги

Перевод с испанского Н. Богомоловой

"У меня нет ни одного необычного героя..."

Эвелин Пикон. Мы можем начать с каких-нибудь общих вопросов. Скажем, как бы ты определил свое место внутри конкретного литературного поколения — и в Аргентине, и в Латинской Америке в целом?

Хулио Кортасар. Понятие "место", на мой взгляд, в данном случае можно толковать по-разному, ведь существует много способов находить "свое место" в том или ином поколении. Вероятно, ты имеешь в виду "место" в строго литературном смысле — самом литературном из всех возможных. К тому же твой вопрос делится на две части: в Аргентине и в Латинской Америке. Оставим Латинскую Америку на потом — аргентинская ситуация и сама по себе достаточно сложна. Мне кажется, чтобы разобраться, какое место занимает писатель внутри определенного поколения, нужно прежде всего отказаться от попытки вычислить, в какой именно момент он к нему присоединился, ведь сначала человек о таких вещах не задумывается. Иначе говоря, когда я только начал писать — или, если угодно, печататься, — то есть в пятидесятом году (или в сорок восьмом — пятидесятом), я, разумеется, не мог представлять, какой будет моя роль на литературной сцене. Тогда я понимал, что существуют четко различимые литературные направления; некоторыми писателями я восхищался, других презирал, третьи мне были абсолютно не интересны. Но теперь, двадцать пять лет спустя, я, пожалуй, смогу сказать тебе по этому поводу нечто вразумительное. Давай посмотрим: то, что я писал в начале, укладывалось в рамки самой что ни на есть интеллектуальной литературы — как, например, "Зверинец". И сам собой напрашивается вывод: в тот период, то есть приблизительно в пятидесятом году, меня тянуло к самым рафинированным, самым эрудированным писателям, а они во многом ориентировались на заграницу, иными словами, были очень тесно связаны с европейскими литературами, особенно с англосаксонской и французской. Тут никак нельзя не упомянуть Борхеса, хотя, к счастью, влияние, оказанное на меня Борхесом, было не тематическим и не стили-

© Centro de Investigaciones Linguístico-Literarias, U. V. 1978
© Н. Богомолова. Перевод, 2001

стическим. Оно было прежде всего этическим... Пожалуй, Борхес научил меня — и все наше поколение — суровой требовательности к себе, научил трезво оценивать себя, научил не печатать ничего, что не было бы очень хорошо сделано с профессиональной точки зрения. Это важно подчеркнуть, ведь в ту пору Аргентина в своем отношении к литературе оставалась страной весьма беспечной или даже безалаберной. Публиковали всё подряд. И даже очень талантливые люди.

Отсутствовали строгие критерии отбора, не хватало трезвой самооценки, самодисциплины. Возьми, например, такого незаурядного человека, как Роберто Арльт[1]. Он во всех смыслах полная противоположность Борхесу... Так вот, в Арльте не было ни капли самокритичности. Возможно, и к счастью: кто знает, не противопоказана ли она была его таланту? Так или иначе, он не умел взглянуть на себя объективно. Его язык выглядел неряшливо, пестрел стилистическими погрешностями. Зато в нем таилась невероятная творческая мощь. Борхес, если их сравнивать, подобной художественной энергией не обладал и компенсировал это работой мысли — такого уровня, такой глубины, что сразу же произвел на меня потрясающее впечатление, и я, почти не задумываясь, решил примкнуть к суперинтеллектуальному крылу в литературе того времени. Но можно взглянуть на прошлое и под иным углом. Тогда же я открыл для себя Орасио Кирогу[2] и Роберто Арльта, писателей "общедоступных". <...>

Например, что бы ни говорили о борхесовском Буэнос-Айресе — но это именно борхесовский Буэнос-Айрес, совершенно фантастический, целиком придуманный. Такой Буэнос-Айрес тоже существует, но весь город, конечно, иной. Арльт смотрел на вещи совсем по-другому — у него был другой культурный уровень, другой образ жизни. Он увидел тот Буэнос-Айрес, по которому люди каждый день ходят, где живут, любят и страдают. А Борхес открыл город с мифологической судьбой: Буэнос-Айрес метафизической смерти, метафизической вечности. И в стихотворении Борхеса, где говорится что-то вроде того, что "мне кажется ложью, будто Буэнос-Айрес мог когда-то начаться, для меня он так же вечен, как вода и воздух", город явлен как некая платоническая идея...

Эвелин Пикон. Для него Буэнос-Айрес скорее архетипичен.

Хулио Кортасар. Да, если угодно, архетипичен.

Эвелин Пикон. А у Арльта это город многомерный и полнокровный.

Хулио Кортасар. Вот именно. Итак, о моем месте в том поколении — хотя это, строго говоря, вовсе не мое поколение, а предшествующее — следует говорить как об ученичестве: с одной стороны, ученичестве моральном и этическом — тут я получил великий урок у Борхеса, а с другой — об ученичестве в плане земном, чувственном, эротическом, и это был урок Роберто Арльта, если взять их двоих в качестве символов двух противоположных тенденций. Естественно, было много и других писателей, но, надеюсь, на этом примере я достаточно ясно выразил свою мысль. И мои ровесники нередко шли тем же путем, что и я. Но все же я не знаю никого другого, кто, как я, ориентировался бы разом на два полюса. Да, существовали борхесисты, или борхесианцы, — и ничего путно-

1. Роберто Арльт (1900–1942) — аргентинский писатель, журналист. (*Здесь и далее – прим. перев.*)
2. Орасио Кирога (1878–1937) — уругвайский писатель; почти всю жизнь прожил в Аргентине.

го из них не вышло. Это были просто мини-Борхесы, литература чисто подражательная. Что может быть безнадежнее попытки имитировать Борхеса? Все равно что подражать Шекспиру, а? Прелесть прочих драматургов елизаветинской эпохи в том и состоит, что они писали свои пьесы, не подражая Шекспиру. Да, они, несомненно, ниже уровнем. Не помню теперь, писал Марло[1] до Шекспира или после, вероятно, их разделяла разница в несколько лет, но при всем при том драмы Марло — это драмы Марло, там нет и намека на подражание Шекспиру. А вздумай он копировать Шекспира, что бы у него получилось? В Аргентине ни один из тех, кто старался походить на Борхеса и писал книги, напичканные лабиринтами, зеркалами и героями, которым снится, что они тоже в свою очередь кому-то снятся, — ты сама знаешь все эти борхесовские сюжеты, — ни один из них, насколько я знаю, не написал ничего стоящего. <...> А вот выбравшие реализм, — тебе-то, разумеется, не надо объяснять, что я называю реализмом, да? — реализм в подлинном смысле слова, создали произведения более значительные, чем те, кто искал свой путь, блуждая в дебрях интеллектуальных и фантастических конструкций. Я же — совершенно того не сознавая — оказался меж двумя полюсами. Вспомни "Зверинец", ведь уже там появилось нечто, весьма озадачившее критиков, хотя теперь это нечто стало общим местом: мои рассказы были разом и очень реалистичными, и очень фантастическими. Иными словами, фантастическое рождалось из совершенно реальной ситуации, из какого-нибудь обыденного эпизода, из повседневности, из того, что происходит с самыми заурядными людьми. У меня нет ни одного необычного героя, похожего на борхесовских, — у него ведь шагу не сделаешь, чтобы не встретить то датчанина, то шведа, то гаучо, и все они непременно поражают нас чем-то ну совершенно диковинным. Нет, мои персонажи — люди с улицы: дети, подростки, взрослые. Самые что ни на есть простые люди, но фантастическое вдруг вторгается в их жизнь.

Это у меня получилось как-то невольно. Мне понадобилось прочитать много критических работ о собственных писаниях — и только тогда я уразумел, что тут к чему. Честно признаюсь, сам я мало что знаю о себе самом. Зато вы, критики, любите все разъяснять да растолковывать — тут и я начинаю что-то соображать.

"Что чувствует человек в доме, по которому гуляет тигр..."

Эвелин Пикон. Ты мастер фантастического рассказа, но я пользуюсь этим определением лишь потому, что ты сам заметил: "Нет более подходящего слова". Скажи, каков твой вклад в развитие этого жанра в Аргентине?

Хулио Кортасар. Не думаю, что здесь подходит слово "вклад". За двадцать лет я написал довольно большой цикл фантастических рассказов; начинался он со "Зверинца", потом появилось много других — всего наберется десятка четыре. Они сильно отличаются друг от друга, но у них есть что-то вроде общего знаменателя: фантастика введена в ткань

1. Кристофер Марло (1564—1593) — английский поэт и драматург; самый значительный из предшественников У. Шекспира.

повествования намеренно. Но точно сформулировать, каков мой вклад в литературу подобного рода, я бы не сумел. Пожалуй, можно было бы выразиться так: вероятно, я показал более молодым авторам, тем, что пришли после меня, одно из направлений развития аргентинского и латиноамериканского фантастического рассказа. Только одно из направлений, достойных развития. Надо наконец отказаться от попыток подражать фантастическому рассказу XIX века или фантастическому рассказу в стиле Борхеса, где весь смысл именно в фантастике. Я же полагаю, что в моих рассказах наряду с фантастикой действуют и иные стихии. Фантастика, например, помогает раскрутить непонятную и тревожную эротическую ситуацию — или семейную, — и тогда некие потаенные силы вдруг вырываются наружу именно в результате включения в игру фантастических элементов. По сути, мои рассказы, будучи фантастическими, в целом остаются реалистическими.

Эвелин Пикон. То, что ты только что сказал, в какой-то мере как раз и определяет твой вклад в литературу. Например, у Борхеса фантастика часто изначально заложена в основу той или иной конкретной ситуации, а в твоих рассказах фантастика связана с человеческой природой, вернее, с чем-то очень глубинным, очень личным в человеке.

Хулио Кортасар. Да. Но попробую пояснить то, что ты, видимо, имела в виду: я не знаю, как писал свои рассказы Борхес, но сам повествовательный механизм у него, по-моему, опирается на фантастическое явление как таковое. Вспомним историю про человека, который считает себя реальным, а на деле он — лишь сон другого героя. По-моему, Борхесу сначала приходит в голову совершенно абстрактная идея. И тогда, отталкиваясь от этой идеи, он пишет рассказ — выстраивает его, вводит нужных персонажей и эпизоды, придумывает место действия. У меня все совершенно иначе. У меня дело никогда не начиналось с чистой выдумки, на основе которой потом писалась фантастическая сцена. Я держу в голове общую картину, весь каркас, где роль каждого персонажа — назовем это реалистической частью — уже запущена; они все уже включены в игру, и тут вклинивается некий фантастический эпизод, вплетается фантастический мотив.

Эвелин Пикон. И он является порождением конкретных обстоятельств, а не чем-то головным; реалистическая ситуация порождает фантастическое, а вовсе не отвлеченный замысел навязывает его повествованию.

Хулио Кортасар. Именно так. Для меня важнее жизненный опыт, чем интеллектуальный. Скажем, со мной что-то происходит, или я вижу, как что-то происходит с окружающими меня людьми, — это становится основой, а дальше все подчиняется внутренней логике. Если хочешь, я приведу пример. Мне теперь пришел на память рассказ "Остров в полдень". Я летел из Тегерана в Париж на самолете "Эр Франс", и в полдень мы пролетали над Эгейским морем. Я сидел у иллюминатора и вдруг увидел в потрясающе синем море чудный маленький остров — он напоминал плывущую золотую черепаху. Меня пронзило ощущение чуда, ощущение ирреальности: представь, я пролетал над местом, названия которого знать не мог, и справляться о нем у стюарда тоже не имело смысла — тот наверняка тоже ничего о нем не ведал. Это было безымянное место. Но ведь я-то находился над ним, и у меня даже появилось смутное желание побывать там, внизу. А потом остров исчез из поля зрения, и я неожидан-

но превратился в стюарда, который постоянно видит этот остров. Иначе говоря, рассказ возникает из реально пережитого. Когда я писал "Зверинец", я сперва пережил его в уме — именно пережил, ведь жизненный опыт дается нам по-разному. Одно дело абстрактная идея — она-то не способна пульсировать в крови или засесть в печенках, и совсем другое — мысли, даже если они сродни галлюцинациям, но успели стать частью тебя. Они ведь совершенно осязаемые, а никакие не отвлеченные. Однажды я сильно заболел. У меня был тот самый грипп, от которого температура подскакивает до сорока. Я лежал один — дома в Буэнос-Айресе и, надо думать, от жара впал в слегка бредовое состояние. Я вдруг въяве представил себе, что чувствует человек в доме, по которому гуляет тигр. Самый настоящий живой тигр — но прирученный обитателями дома. И дом был другой, не тот, где я тогда лежал. Скорее всего, это не тигр бродил вокруг меня, а мучивший меня жар, мой бред. Иначе говоря, в рассказе описывается то, что случилось на самом деле. Хотя с островом, конечно, было иначе. Остров ведь существовал, я его видел. А тигра не было, его я не видел. Или все ж таки видел? Понимаешь? Короче, фантастическое для меня — часть реальности, и эту часть порой можно потрогать руками — когда в буквальном смысле слова, а когда только мысленно.

Эвелин Пикон. Но в любом случае это не та интеллектуальная осязаемость, которая свойственна интеллектуальной манере Борхеса.

Хулио Кортасар. Я хочу сказать тебе, Эви, одну вещь. Как мне кажется, я в жизни не написал ничего интеллектуального. Некоторые отводы или пассажи можно назвать интеллектуальными, например в "Игре в классики", когда герои принимаются рассуждать на конкретную тему и выстраивают разные теории. Но ведь и мы с тобой теперь, коли пожелаем, можем потеоретизировать. Но это всегда — второй уровень. Я не очень-то гожусь в теоретики.

Эвелин Пикон. Создается впечатление, что в твоих книгах любая теория остается где-то за скобками.

Хулио Кортасар. Абсолютно верно. Поэтому мне так неприятно, когда во время интервью от меня ждут аналитических рассуждений, словно я какой-нибудь Уилсон, или Жан-Поль Сартр, или Борхес, которые наделены великим даром теоретического мышления. У меня этого нет, у меня — только интуиция. <...>

"*Рассказ использует* Хулио Кортасара, *чтобы стать рассказом...*"

Эвелин Пикон. Я знаю, что ты терпеть не можешь схем, классификаций, когда все раскладывается по полочкам и ящичкам. И все же рискну предложить тебе некоторые схемы. Твои произведения, на мой взгляд, поддаются делению не столько по тематическому принципу, сколько по царящей в них атмосфере. Что ты скажешь, если к первому этапу твоего творчества я отнесу фантастические рассказы ("Зверинец", "Конец игры"), где ты прежде всего ищешь неожиданные эффекты?

Хулио Кортасар. Ну, во-первых, мне не нравится глагол "искать". С удовольствием повторю тебе знаменитую фразу Пабло Пикассо: "Я не ищу, я нахожу". Потому что я никогда не искал того, что непременно про-

извело бы на читателя сильное впечатление. Хочешь верь, хочешь нет. Ведь многие из тех, кто занимается моим творчеством, в душе в это не верят. Они принимают мои слова за boutade — за позу. И ты тоже имеешь полное право мне не верить. Но я совершенно искренен, для меня тут вся правда: конец любого из моих рассказов становится неожиданностью в первую очередь для меня самого. Когда я пишу, я никогда не знаю, чем все кончится. Во мне лишь зреет некая смутная идея, но рассказ обычно завершается совсем не так, как я предполагал. С романами у меня получалось то же самое, но там механика иная. <...> Так что я сам становлюсь первой жертвой, как ты выразилась однажды, неожиданных эффектов в собственных рассказах. Когда я писал то, что получило название "Blow Up", или "Слюни дьявола", я понятия не имел, чем там все кончится. Со мной происходило то же, что с человеком, который щелкает фотоаппаратом, а потом, глядя на готовую карточку, обнаруживает нечто новое, совсем не ту сцену, какая ему запомнилась. И тогда он начинает понимать: на самом-то деле все гораздо сложнее, на самом-то деле порядок вещей не так легко поддается объяснению. Он уверен, что видел А, Б, В и Г, а потом, проявив снимок и после blow up (фотоувеличения), обнаруживает: там нет этих самых А, Б, В и Г, зато появились Икс, Игрек и Зет. Но раньше я не знал, что сама фотография способна прийти в движение и создать новые уровни реальности, в которые окажется втянутым фотограф и жертвой которых он в результате станет. Так вот, когда я закончил этот рассказ, финал огорошил прежде всего меня самого.

Эвелин Пикон. Так что, если воспользоваться твоим же выражением из "Игры в классики", ты в отличие от "читателя-соучастника" становишься "писателем-соучастником", потому что по ходу повествования в какой-то мере тоже превращаешься в действующее лицо.

Хулио Кортасар. Да, мне очень нравится, как ты сказала — "писатель-соучастник". Конечно! Именно! Подумай, мне всегда было как-то неловко подписываться под собственными рассказами — я об этом не раз говорил. Потому что в глубине души у меня сохраняется ощущение, будто пишу их вовсе не я, хотя физически, разумеется, пишу я. Но рассказ — это нечто, лишь пропущенное сквозь меня, меня использующее. Иначе говоря, рассказ использует Хулио Кортасара, чтобы стать рассказом. Так что же это? Какие силы здесь действуют? Вот этого я объяснить тебе не могу. Я только что получил письмо, вернее, целую работу, очень и очень умную, от одной кубинской девушки, которая рассматривает мои рассказы в свете теории Юнга, юнговского психоанализа — в смысле архетипов, коллективного подсознательного, архетипической памяти и так далее. Когда она берет один из рассказов или даже "Игру в классики" и анализирует с помощью теории Юнга, получается следующее: что бы я ни писал — роман или рассказ, они ничего общего не имеют с моими замыслами, с моими чувствами, с тем, что я пытался сделать или сделал. Вот тебе еще одно подтверждение сказанного выше: фактически я не являюсь автором своих рассказов — в смысле полного включения сознания в процесс работы. Предполагается, будто писатель — это человек, достаточно четко сознающий, что он делает. Если взять мои рассказы, то я не знаю, как я их делаю, — я их просто *делаю*. Очевидно, роль интеллекта здесь все же велика, ведь они написаны в стиле, который является моим стилем. Потом я их много правлю. Скажем, я изменил первоначальный вариант "Дороги на юг": финал был нехорош, и, перечитав рассказ, я все переделал. В рас-

сказе "Все огни — огонь" получилось очень сложное переплетение взаимосвязанных ситуаций — слишком геометричная конструкция, слишком схематичная. Не хватало жизни, толчков крови. И я все переписал. К этому сводится мое сознательное участие, иными словами métier, писательский профессионализм, которому за долгие годы я таки обучился. У меня достаточно развито критическое чутье, чтобы понять: вот это получилось, а это — нет. И тогда я принимаюсь править, изменять... Но ядро, глубинный смысл рассказа остается для меня тайной за семью печатями. Я не знаю, почему и как я пишу рассказы, — такими они приходят. Теперь ты понимаешь, как трудно для меня разложить все по полочкам, дать мною же написанному рациональное истолкование.

Эвелин Пикон. Как ты говорил мне раньше — и как объяснял в своих книгах: ты пишешь, словно проходишь через процедуру экзорцизма. Рассказ будто обрушивается на тебя откуда-то сверху. И ты только посредник. Ты сказал, что на самом деле многие люди способны испытывать подобное, но ведь они-то не создают ни "Слюни дьявола", ни "Дорогу на юг", ни "Все огни — огонь".

Хулио Кортасар. Вот-вот, здесь и проходит эта чудесная грань между сотворением художественного произведения и его критическим истолкованием... <...>

"*Мы выбрали не тот путь. Человечество ошиблось дорогой*"

Эвелин Пикон. Можно ли сказать, что второй этап твоего творчества включает "Секретное оружие" и "Выигрыши", что там намечаются новые подходы к языку, начинается глубинный поиск, который истинные результаты даст лишь в более поздних книгах?

Хулио Кортасар. "Преследователь" из сборника "Секретное оружие" и "Выигрыши", но особенно "Преследователь" — да, их вполне можно считать завершением одного этапа и утверждением нового взгляда на мир: там происходит открытие ближнего, открытие того, что я окружен подобными мне существами. Прежде эти понятия были для меня смутными, туманными. Хочу подчеркнуть: лишь много лет спустя я осознал, что, не напиши я "Преследователя", не сумел бы написать и "Игру в классики". "Преследователь" — маленькая "Игра в классики". Там уже есть все темы, все проблемы "Игры...". Скажем, в первом случае Джонни, во втором — Оливейра вдруг осознают, что биологическая случайность заставила их обоих родиться, швырнула в мир, который они не принимают, — у Джонни на то свои причины, у Оливейры — свои, более интеллектуальные, более сложные, более метафизические. Но в главном эти двое очень похожи друг на друга. Джонни и Оливейра — два человека, которые задают вопросы, сомневаются, которые восстают против того, с чем большинство людей смиряется как с социальной и исторической неизбежностью. Другие люди принимают правила игры, проживают свои жизни: рождение, зрелость, смерть. А эти протестуют, у обоих судьба складывается трагически. Но причины тому разные. Так впервые в своей писательской работе, да и в личной жизни, я заявил о том, что во мне произошли важнейшие перемены и я обрел новое мировосприятие. Кроме того,

именно здесь кроется объяснение — почему я вторгся в область, которую мы могли бы назвать политической, или, если угодно, почему я начал интересоваться проблемами истории, хотя раньше был к ним совершенно равнодушен. Ну, это я все излагаю в общих чертах, а лучше перейти к сути твоего вопроса. Ты говоришь, что уже в "Слюнях дьявола" и "Секретном оружии" заметила особое внимание к языку, какого прежде не было. Совершенно верно. В первом рассказе, например, мне пришлось решать ту самую главную проблему, с которой сталкивается писатель, вознамерившийся рассказать нечто труднорассказываемое: решать задачу головокружительную. Писатель вдруг обнаруживает, что доступные ему лингвистические средства не так уж надежны: могут подвести, а могут оказаться и вовсе непригодными; его одолевают сильные сомнения — и это заметно по началу рассказа. Он не знает, *как* нужно рассказывать. Он принимается рассказывать от первого лица, потом от третьего, он сомневается, мучается... В "Выигрышах" именно это и происходит: осознание языковых пределов, осознание того, что писатель получает язык в наследство — пассивное наследство, целостности которого он не нарушал. Язык, грамматика, словарь — все это он получил, как получил образование — от матери, от учителя. В " Выигрышах" я не только сотворял новые слова, всяких "муравьеков"... Что-то должно просматриваться при сравнении повествовательного текста со вставленными туда монологами Персио. Его монологи — попытка сказать о том же, но под совершенно иным углом зрения: отчасти под иным лингвистическим углом зрения, но также, разумеется, философским, магическим, метафизическим.

Эвелин Пикон. И аналогическим тоже.

Хулио Кортасар. Да, и аналогическим. Действительно, в те годы подобные проблемы сделались для меня чрезвычайно важными. Я уже не мог довольствоваться готовым словарем, готовой грамматикой. Постепенно у меня складывалось убеждение, что слово по природе своей принадлежит прошлому, нам дается нечто сложившееся, завершенное, и надо с его помощью рассказать о вещах еще не вызревших, только происходящих. И оказывается, что готового языка может быть недостаточно. Решение проблемы зависит в некоторой степени от писателя, от хорошего писателя. Хороший писатель — это тот, кто отчасти изменяет язык. Так было с Джойсом, определенным образом изменившим литературный английский. Но обычно поэты — поэты, а не прозаики — вливают в язык новую кровь, отчего составители грамматик приходят в бешенство; хотя потом, со временем, нововведения усваиваются — и попадают в словари, описываются в грамматиках... Да, тогда это было для меня главной проблемой.

Эвелин Пикон. Давай перейдем к третьему — в хронологическом смысле — этапу, к которому относятся "Истории хронопов и фамов" и "Игра в классики". Создается впечатление, что там ты бьешься изо всех сил, пытаясь изменить реальность, отыскать истинный смысл жизни и литературы. И тебе щедро помогают юмор, игра, оптимизм.

Хулио Кортасар. Изменить реальность! В мои книги это заложено лишь как мечта, иллюзия. Но я непременно хочу подчеркнуть: мои книги не были написаны, пережиты или задуманы с целью изменить реальность. Есть люди, которые пишут книги, полагая это своим вкладом в дело преображения действительности. Я уверен: преображение действительности — бесконечно долгий и трудный процесс. В этом смыс-

ле от моих книг толку мало. Философ создает свою философскую систему в уверенности, что она заключает в себе истину, предполагается, будто такая система изменит жизнь, ведь философ не сомневается в своей правоте. Социолог разрабатывает теорию — ситуация та же. Да и всякий политик намерен изменить мир. В моем случае планы куда скромнее. Посмотрим, например, на точку зрения Оливейры, обратимся к одной из сквозных тем "Игры в классики". Я абсолютно убежден и с каждым днем ощущаю глубже и глубже: мы выбрали не тот путь, ошибочный путь. Короче говоря, человечество заблудилось, ошиблось дорогой. Я имею в виду прежде всего западный мир, потому что о Востоке знаю довольно мало. Итак, мы пустились по исторически неправильному пути, который ведет нас прямиком к финальной катастрофе, в любом случае нас ждет уничтожение — война, загрязнение окружающей среды, усталость, коллективное самоубийство, что угодно. И в "Игре..." есть это постоянное ощущение нашего пребывания в мире, который не таков, каким должен быть; но здесь я хочу кое-что пояснить, потому что находились критики, называвшие "Игру..." исключительно пессимистической книгой: мол, там только и можно найти что жалобы на существующий порядок вещей. Я же считаю книгу по-настоящему оптимистической, ведь Оливейра — несмотря на свой неуживчивый характер, вспыльчивость, ограниченность, неспособность переступить определенную черту — это человек, который бьется о стену — стену любви, стену повседневности, стену философских систем, стену политики. Он готов разбить себе голову, потому что по природе своей он оптимист, потому что верит: когда-нибудь, не для него уже, а для других, когда стена рухнет, откроются киббуцы мечты, тысячелетнее царство, там будет место настоящего человека, то, о чем он мечтает и чему пока не дано было сбыться. "Игру..." я писал до того, как у меня появилась четкая политическая и идеологическая позиция, до моей первой поездки на Кубу. Только много лет спустя я понял, что Оливейра немного напоминает Ленина, — и не считай меня самонадеянным типом. Я лишь пытаюсь найти аналогию — в том смысле, что оба они оптимисты, каждый на свой лад. Ведь Ленин, не верь он в человека, не боролся бы с таким упорством. Без веры в человека обойтись никак нельзя. Он истинный оптимист. Как и Троцкий. Зато Сталин — пессимист. Ленин и Троцкий — оптимисты. И Оливейра по-своему — он человек недалекий, маленький — тоже оптимист. А иначе остается только пустить себе пулю в лоб. Или продолжать жить и радоваться всему хорошему, что есть на этой земле. На Западе сегодня существует много хороших вещей. Так что главная идея "Игры..." — показать неизбежность краха, но одновременно — внушить надежду на победу. Книга не предлагает никакого выхода, она всего лишь показывает некоторые из возможных путей: как разрушить стену и увидеть то, что за ней кроется. <...>

"*Возьми и напиши роман...*"

Эвелин Пикон. Когда ты пишешь, как ты выбираешь нужную форму, жанр, в котором развернется тот или иной текст?

Хулио Кортасар. Я ничего не выбираю. Когда я пишу, еще до начала работы у меня возникает общее представление о том, чего я хочу, о том, что я собираюсь написать. И совершенно непроизвольно появляется уве-

ренность: это должен быть рассказ. Или: это первые подступы к роману. Нет никаких сознательных установок. Сама идея, из которой предстоит родиться рассказу, уже таит в себе форму рассказа, его очертания. То же самое относится и к рассказам длинным — вроде "Собрания" или "Слюней дьявола". Я с самого начала знал: никакого романа из этого не выйдет, это рассказ — этому соответствует пространство рассказа и не больше. Но часто случается иначе... К элементам, с которыми я хотел было начать работать, лепятся другие, достаточно емкие и достаточно сложные, — и требуют форму романа. "62. Модель для сборки" — хороший тому пример. Все началось с очень смутных мыслей — с размышлений о психологическом вампиризме, который потом найдет воплощение в образе Элен. Что-то я уже знал о Хуане — и как о герое, и как о человеке. Я сразу же почувствовал, что меня ждал вовсе не рассказ, идеям моим предстояло развернуться гораздо шире. И тотчас вспомнил 62-ю главу "Игры в классики". Тогда я сказал себе: "Ладно, вот тебе прекрасный случай попытаться применить свои идеи на практике, проверить, выйдет что или нет. Возьми и напиши роман, где психологические мотивы не станут лезть на первый план, а поведение персонажей будет полностью зависеть от того, что сам я назвал "фигурой" или констелляцией, и будут они действовать, не ведая, что ими руководят посторонние силы".

Эвелин Пикон. Тебе удалось этого добиться, ты остался доволен?

Хулио Кортасар. "62. Модель для сборки" — самая трудная, самая мучительная из моих книг из-за техники, которую она мне навязала. Поэтому, когда я ее закончил, почувствовал не столько удовлетворение, сколько великое облегчение.

Эвелин Пикон. Читая эту книгу, я поняла, что гораздо труднее писать, создавая впечатление легкости письма — чтобы повествование текло и не заметно было романных швов.

Хулио Кортасар. Это может породить трудности, но лгать не стану: я здесь трудностей не испытывал. Скажу больше: после двадцати—тридцати лет писательской работы для меня технические стороны ремесла проблемы не составляют. Что я имею в виду? У меня уже выработался определенный ритмический настрой, он помогает мне развивать самые разные эпизоды и вполне ясно осознавать, когда и где каждый из них должен завершиться, как должен завершиться, как эпизоды должны сцепляться меж собой. Действительно, здесь для меня трудностей нет. Трудно суметь раскрыть всю потенциальную глубину каждой ситуации, которую берешься описывать. А вот техническая smoothness[1] при раскручивании повествования теперь дается мне легко.

Эвелин Пикон. Существуют ли предварительные схемы, на основе которых ты работаешь?

Хулио Кортасар. Нет, у меня не было никаких схем. Я только что сказал тебе, что в "62" я шел от одной-двух идей. Никакой схемы у меня не было. В литературе случается чудо — по крайней мере, в написанных мной романах оно случилось, — схемы возникают как-то сами собой. Достаточно ввести внутрь несколько блоков, несколько элементов, несколько персонажей — и все это начинает взаимодействовать между собой, и все это помимо меня выдает мне решения и ставит передо мной задачи. Скажем, функция куклы в "62". Я совершенно не собирался

1. Гладкость, отполированность (*англ.*).

вставлять в текст ничего подобного. Но однажды ехал в поезде и увидел, как девочка вытащила из коробки куклу и долго на нее смотрела, и в этом было даже что-то непристойное.

Эвелин Пикон. Ты упоминал, что очень мало правишь свои рассказы, зато с романами дело обстоит совсем иначе. Можешь объяснить, в чем здесь разница?

Хулио Кортасар. Все совершенно естественно, дело в очевидной и основополагающей разнице между рассказом и романом. Для меня рассказ — цельный и замкнутый на себя текст, он требует высокого уровня исполнения, иначе нужного эффекта не достичь. Я имею в виду не внешнее, то есть формальное исполнение, а внутреннюю завершенность. Так вот, эту внутреннюю завершенность писатель должен поддержать и дополнить, безупречно владея языком. Иначе говоря, язык просто обречен быть непогрешимо точным. В рассказе не может быть лишних прилагательных. Не может быть размытости, если только сам рассказ ее не предполагает. Короче, если прибегнуть к сравнению с поэзией, то рассказ должен быть чем-то вроде сонета. Он, на мой взгляд, имеет некий формальный каркас — очень жесткий, не допускающий отклонений. С романом все иначе. Роман как раз допускает и ответвления, и отклонения, и завихрения. Все мы это отлично знаем. Но вот оказывается, что роман таит в себе гораздо больше опасностей, нежели рассказ, потому что роман толкает на всякого рода вольничания, позволяет расслабиться, целиком погрузиться в сам процесс письма. А потом, чтобы в финале свести концы с концами, приходится быть все время начеку. С рассказами у меня не так: когда я ясно вижу начало, что-то помогает мне писать рассказ почти таким, каким ему должно быть. По крайней мере, в рассказах исправлять мне приходится очень мало. А в романах наоборот. Я выбрасывал в корзину по нескольку готовых романных глав, которые сперва казались мне чрезвычайно важными, а потом, когда я прочитывал всю книгу, или выглядели повторением уже сказанного, или просто не добавляли ничего нового, а только отвлекали внимание читателя. В "Книге Мануэля" я выбросил страниц пятьдесят-шестьдесят, потому что они перепевали уже описанные ситуации, уже проговоренные слова. <...>

"Кто я такой?"

Эвелин Пикон. Можно ли узнать Хулио Кортасара, читая его тексты, его прозу?

Хулио Кортасар. Видишь ли, узнать человека по-настоящему — это задача, пожалуй, трудней, чем полет на Луну. Давай посмотрим: кто я такой? Есть "я", каким осознаю себя я сам. Но ведь есть и всякие другие уровни, формирующие личность, совокупность подсознательного и бессознательного. Я же первый не знаю своих глубинных пластов, так что иногда постигаю себя по тому, что пишу. Уже по написанному открываю определенные вещи в себе самом. Так что, думаю, чуткий читатель может в какой-то мере узнать меня, и даже довольно хорошо, по моим текстам. Может узнать, скажем, мои патологические черты, что-то болезненное, запретное — это проявляется в рассказах, отражающих мои навязчивые идеи, фобии, комплексы. Когда кто-то в первый раз сказал мне, прочитав "Зверинец": "А ведь тебя волнует проблема инцеста, эта

тема тебя не отпускает", я очень удивился, потому что сознательно никогда ни о чем таком не помышлял. Но ведь и на самом деле, если проанализировать рассказы из "Зверинца", можно обнаружить навязчивое повторение темы инцеста. Например, в рассказе "Зверинец" брат Нене влюблен в Рему. И в "Захваченном доме" действуют герои, брат и сестра, которые сами называют себя супружеской парой. И вот когда мне об этом сказали, я начал раздумывать и пришел к выводу: да, проблема инцеста связана с моими сновидениями, со снами о сестре. У меня только одна сестра. И вот что любопытно: в обычной жизни мы с сестрой практически не общались. Мы никогда не понимали друг друга. Мы как день и ночь — и в конце концов даже возненавидели друг друга. Теперь, когда мы годами не видимся, отношения стали более сердечными. Но мы разительно отличаемся друг от друга. И несмотря на это, я часто просыпался в сильном волнении, потому что во сне овладевал сестрой. <...>

Эвелин Пикон. Тебе нравится сравнивать писательское искусство с боксом, джазом и фотографией. Когда ты начал заниматься фотографией?

Хулио Кортасар. Прежде чем рассказать о фотографии, отвечу на первую часть твоего вопроса — мне она показалась интересной, — хотя вопроса-то там, по сути, и нет. Так вот, хочу тебе сказать, что, используя метафоры и сравнения, я делаю это очень обдуманно. В Латинской Америке все еще жива романтическая страсть, знак эдакой особой утонченности, отыскивать наиболее благородные, высокие метафоры, сравнения и уподобления. Скажем, сейчас уж никак недопустимо сравнить кого-то с лебедем, а то бы у нас это делали. Еще в ранней юности я почувствовал, что нужно пристальнее вглядываться в некоторые детали нашей повседневной жизни — они могут таить в себе подлинную красоту. Иными словами, хороший боксерский поединок не менее красив, чем лебедь. Тогда почему бы не использовать поединок в своей системе сравнений, системе ценностей. Поэтому в моих книгах почти с самого начала было много такого рода вещей. Нарочно — чтобы десакрализовать литературу, лишить ее ореола чего-то исключительно высокого, ведь в ней должно находить место и самое низкое. Высокое и низкое — разные точки на единой шкале ценностей Запада, и эта шкала как раз сегодня меняется, а для многих, наверное, уже изменилась. Теперь перейдем ко второй части твоего вопроса. Еще совсем юным, едва начав работать, я накопил денег и купил себе маленький фотоаппарат, очень плохонький, и принялся снимать, и снимал усердно, стараясь совершенствовать свое умение. Потом у меня появился второй фотоаппарат, чуть получше. И у меня выходили уже вполне приличные снимки. Вряд ли я нынче смогу объяснить тебе, почему этим занимался. Думаю, на самом деле увлечение мое в скрытой форме было связано все-таки с литературой. Фотография — это своего рода зримая литература. Снимая, ты делаешь нечто осмысленное: выстраиваешь кадр, что-то в него включаешь, что-то убираешь. Хороший фотограф — тот, кто лучше других строит кадр. И кто умеет положиться на случай, но тут мы уже вступаем во владения сюрреализма. Каждый раз, беря в руки фотоаппарат, я видел, как соединялись вместе два-три несовместимых элемента: скажем, стоящий человек отбрасывает тень, которая похожа на большого черного кота. И если кому-то удается такое запечатлеть, я называю это чудом. По сути, я занимаюсь литературой: фотографирую метафору, человека, у которого тень — кот. Думаю, я пришел к фотографии по литературной дорожке.

Эвелин Пикон. Это все равно что выискивать облака необычной формы, правда?

Хулио Кортасар. Вот именно, или, скорее, уметь увидеть особые формы облаков.

Эвелин Пикон. Значит, фотография для тебя связана с литературой — по подходу к реальности, способу ее восприятия?

Хулио Кортасар. Да. Мало того, она стала вторгаться в мои тексты, как в "Последнем раунде", куда я вполне обдуманно ввел много фотографий, чтобы зрительный ряд дополнял письменный. Идея коллажа — фото и текст — увлекает меня чрезвычайно. Будь у меня техническая возможность самому печатать собственные книги, я наверняка делал бы книги-коллажи.

Эвелин Пикон. А книги-коллажи сюрреалистов, вроде "Нади" Бретона, повлияли на тебя?

Хулио Кортасар. Да, думаю, влияние было, но не столько Бретона, сколько сюрреалистической живописи. Ведь в живописи сюрреалистов совершенно очевидна литературная идея — у Дали, у Магритта, например, или у Танги. Их картины, с одной стороны, имеют исключительно эстетический, живописный смысл, но там есть и содержание — сюжетная, символическая, психоаналитическая основы, как у Дали. Они очень важны, их нельзя отделить от живописи. Если ты смотришь на картину Матисса, тебе незачем искать в ней сюжет, значение имеет только пластика. Или картины Брака, или Джексона Поллока. А вот попробуй понять картину Дали или Магритта, не зная, как ее назвал художник, ведь если на первый взгляд название и не играет особой роли, на самом деле без него не обойтись. Когда Магритт — или Ман Рей, точно не помню, — рисует трубку, а картину называет "Это не трубка"...

Эвелин Пикон. По-моему, Магритт...

Хулио Кортасар. Да, кажется, Магритт. Так вот, в этом заключена целая система мышления, целая метафорическая система. Наверное, именно поэтому меня так привлекают коллажи, зрительные образы. Я всегда жалел, что не умею рисовать. Умей я рисовать, наверняка уже давно стал бы время от времени обрывать текст и заменять слова рисунками.

Эвелин Пикон. Случись тебе быть художником, ты скорее всего был бы художником-сюрреалистом, если судить по твоим снам, по попыткам выплеснуть из себя что-то темное, по одолевающим тебя кошмарам.

Хулио Кортасар. Нет, пожалуй, сегодня я не стал бы художником-сюрреалистом в классическом, так сказать, понимании — как Дали. Нет. Мой сюрреализм был бы иным, но элементы сюрреализма присутствовали бы. Абсолютно уверен.

Эвелин Пикон. Да и хронопы прекрасно получились бы именно в сюрреалистической живописи. В своей книге я писала, что кажется, будто Хуан Миро изображает описанные тобой влажные и зеленые предметы.

Хулио Кортасар. Да, ты права. <...>

"*Не представляю жизни без игры...*"

Эвелин Пикон. Много раз ты защищал свой особый способ быть революционером — в самом широком смысле слова. Ты настаивал на том, что революционность непременно должна включать эротический и иг-

ровой планы. Это связано с тем, что ты как личность не можешь представить без них своей жизни?

Хулио Кортасар. Разумеется, я совершенно не мыслю жизни без игры. Но играть для меня не значит возить туда-сюда игрушечный поезд. Игра занимает важное место в человеческом существовании. Если человеку хочется слушать музыку — он играет, если хочется рисовать — он играет, если хочется выйти на прогулку — он играет. Все это игровой план. Все, что впрямую не связано с работой, обязанностями и долгом. Все, что выбивается за эти рамки, для меня — игра. Человек — играющее животное. И если отнять у человека эту возможность, вернее, не отнять — такое невозможно, — а направить в какое-то очень узкое русло, например разрешить заниматься фигуративной живописью и запретить абстрактную, можно человека и погубить. Ни в коем случае! Вы вправе писать книги в духе соцреализма, а можете писать очень простые книги для массового читателя. И меня очень радует, что есть огромного таланта писатели, которые пишут простые вещи для широкой публики. Это отлично, это очень нужно. Но я принадлежу к числу писателей иного склада, мы родились для другого, мы пишем то, что сегодня привлекает внимание очень ограниченного круга читателей. Остается надеяться, что лет через пятьдесят, как всегда случается, число наших читателей бесконечно возрастет. Подумай, сколько читателей было у "Улисса" в год его появления, а ведь сегодня он издается в виде pocket book по всему миру, на каком угодно языке. <...>

Я не могу писать ни по чужой указке, ни насилуя себя. Что бы я ни сочинял, там должны быть элементы фантастики, гротеска, юмора, словотворчество. Иначе я писать не способен. Не могу изменить себе. Я таков, каков есть. И всегда буду писать только так — переворачивая что-то с ног на голову, придумывая новое. Мой метод работы противоположен романтической идее литературного творчества.

Романтики считали, что писать — великое страдание. Для меня писательство — часть игрового мира. И огромное наслаждение, и огромный труд. Ты проклинаешь все на свете, изводишься, изматываешь себя — и получаешь огромное наслаждение.

Эвелин Пикон. А какой из двух девизов выбрал бы для себя Кортасар: "Жить — значит писать" или "Писать — значит жить"?

Хулио Кортасар. Разумеется не "Жить — значит писать", нет. Что касается "Писать — значит жить", то он верен лишь отчасти. Писать — значит прожить часть жизни, в моем случае — очень и очень важную, может, даже самую важную. Но это не вся жизнь. Я не принадлежу к числу писателей, целиком поглощенных своим трудом, которым до остального нет дела. Наверно, таким в какой-то мере был Бальзак, таков Варгас Льоса. Он, кстати, сам об этом говорил. Варгасу Льосе, чтобы жить, нужны только комната, стол и пишущая машинка и еще — много бумаги и чтобы его оставили в покое.

Эвелин Пикон. А что было бы с тобой, лишись ты возможности писать?

Хулио Кортасар. Не знаю, не знаю.

Эвелин Пикон. Может, что-то похожее на историю того человека из твоего рассказа, который теряет голову, но похоронить его не могут. И вдруг он начинает снова все чувствовать.

Хулио Кортасар. Да, конечно. Если бы я оказался в стране, где мне запретили бы писать или посадили в тюрьму, не дав ни бумаги, ни карандашей, не знаю... Я ведь очень ленив по части того, что касается писания, и иногда очень долго ничего не пишу — и хуже себя от этого не чувствую, просто занимаюсь чем-нибудь еще. Например, читаю.

Эвелин Пикон. Бесы изгоняются иным способом, как и кошмары?

Хулио Кортасар. Наверное. Да, разумеется. <...>

Эвелин Пикон. Мне хотелось бы теперь перейти к сборнику рассказов "Все огни — огонь" — он по времени последний. Как ты сам считаешь, эта книга многим отличается от предыдущих?

Хулио Кортасар. Знаешь, если исключить очень не похожий на другие рассказ "Собрание" — он ведь никакой не фантастический, что для меня необычно, я всегда пишу фантастические рассказы — и если исключить еще "Преследователя", по размеру своему это скорее повесть, а не рассказ, — думаю, остальные рассказы в сборнике не слишком отличаются от более ранних.

Эвелин Пикон. Мне показалось, здесь больше внимания, чем прежде, уделяется технике, техника здесь очень хороша, но и более заметна.

Хулио Кортасар. Наверно, ты как человек великодушный хочешь таким образом дать мне понять, что рассказы в этой книге получились хуже.

Эвелин Пикон. Нет, ни в коем случае.

Хулио Кортасар. Но ведь если техника заметна, это плохой признак.

Эвелин Пикон. Нет-нет. Например, в "Сеньорите Коре", которую я считаю одним из лучших твоих рассказов, ты смотришь на происходящее под совершенно необычным углом зрения, заставляешь читателя разделить твою позицию и полностью открываешь ему свой замысел, недопонимание исключено. Твоя техника меня просто ошеломила.

Хулио Кортасар. Слово "техника" всегда толковалось двояко. Некоторые пренебрежительно отзываются о технике или даже резко отрицательно, потому что романтическое представление о творческом процессе отводит ей подчиненную роль. Я же считаю, что техника в литературе — это еще и то, что называется стилем, тем самым стилем, который не поддается определениям. Стиль не возникает из ничего. Стиль вообще не возникает, стиль создается. Ни один писатель не пришел в литературу с полностью сформированным, готовым стилем. Писатель может явиться со зрелыми идеями, с готовым материалом... В этом смысле исключение составляют лишь те авторы, которые написали одну-единственную, но великолепную книгу, — и только потому, что нам не дано знать: написали бы они что-то еще или нет, не случись им умереть. Нам ведь не дано знать, какие перемены в них произошли бы. Но у писателя, создавшего восемь-десять книг, обычно видна эволюция в технике — чаще от худшего к лучшему. Понятие техники соответствует первоначальному смыслу слова — это то, что делается. "It's on the job training", как говорят американцы, а у нас в ЮНЕСКО это называют "тренироваться в процессе работы". Так вот, в смысле техники литература и есть "on the job training". Когда я вспоминаю некоторые свои рассказы, написанные, но неопубликованные, те, что были до "Зверинца", мне кажется, мысли, положенные в их основу, были не менее интересны, не менее хороши, чем в любом из нынешних рассказов. Зато исполнение, стиль,

техника там из рук вон плохи — из-за неумения, отсутствия навыка. Я ведь был молодым и неопытным писателем.

Так что нынешнее мое отношение к технике, особенно в фантастических рассказах, никак нельзя назвать пренебрежительным, совсем наоборот. Поэтому, когда ты говоришь, что в сборнике "Все огни — огонь" техника заметна, надеюсь, ты не имеешь в виду, что приемы заслоняют содержание.

Эвелин Пикон. Нет, я не это имела в виду. Я просто хотела сказать, что ты прибегаешь здесь к тому, чем раньше пользовался редко: скажем, к изменению перспективы по ходу повествования...

Хулио Кортасар. Попробую объяснить, но прежде скажу, что просто счастлив, если тебе так понравилась "Сеньорита Кора", ведь читателям этот рассказ не слишком пришелся по вкусу. Я сужу не столько по отзывам критиков, сколько по читательским письмам, которые приходят со всех концов света и в которых всегда называются особенно понравившиеся вещи. Естественно, первое место почти всегда занимает "Игра в классики". А вот среди любимых рассказов почти никогда не фигурирует "Сеньорита Кора". Но это один из тех рассказов, быть автором которых для меня счастье. Он заставил меня сильно страдать, ведь я буквально перевоплотился в главного героя, в мальчика.

Эвелин Пикон. Потому-то рассказ мне и нравится.

Хулио Кортасар. Возможно, там слишком много эротических фантазий. Об одной из них я читал у Фрейда: очень часто мальчики, еще не имеющие сексуального опыта, дают волю воображению — это род сублимации. Например, когда они болеют, ухаживающий за ними человек превращается для них в объект поклонения — потому что заботится об их теле. И в клиниках и больницах иногда необходимо преодолевать целый набор табу. Все, что происходило с мальчиком, я сам по-настоящему пережил. И мальчика очень полюбил, и мне очень захотелось написать рассказ так, как я его видел, и использовать приемы, к каким раньше никогда не прибегал. Иными словами, попробовать, смогу ли я добиться, чтобы перспектива менялась на протяжении одной фразы, чтобы какое-то мгновенное действие сначала виделось сеньоритой Корой, а к концу — мальчиком Пабло. Ближе к финалу есть по-настоящему удачные места, не знаю, обратила ли ты на них внимание. Кажется, там есть фраза, в которой по очереди представлена точка зрения четырех человек. И сделать это было очень трудно, очень и очень трудно.

Эвелин Пикон. Как раз об этом я и хотела тебя спросить, интуиция направляла меня именно к этому вопросу.

Хулио Кортасар. До сих пор она тебя не подводила.

Эвелин Пикон. Я собиралась спросить, был ли рассказ "Сеньорита Кора" чем-то вроде вызова самому себе, попыткой доказать, что технически возможно добиться естественного перехода от одной точки зрения к другой?

Хулио Кортасар. Да-да, ты совершенно права. Но только естественность не далась мне легко, и помогло то, что рассказ не был фантастическим. Я уже говорил, как работаю над фантастическими рассказами: иногда мне просто стыдно подписываться под ними, потому что они возникают словно сами собой. С "Сеньоритой Корой" дело обстояло совсем по-другому. Я решал проблемы психологического и эротического планов, я хотел передать мироощущение подростка и мог работать без

спешки. Я не знал только одного: как все закончится. Знал, что в финале Пабло должен умереть, но как это будет — понятия не имел. Важно другое. Я мог не торопясь работать над текстом, шаг за шагом продвигаться вперед, но очень при этом страдал: ведь я сам стал мальчиком Пабло. Очень страдал. На самом деле я разом любил и ненавидел Кору. <...>

"Мне только что приснился рассказ..."

Эвелин Пикон. Перейдем к "Королям". Сейчас их оценивают очень высоко, потому что там якобы заложены многие темы и символы твоих последующих произведений. Там уже есть и лабиринты, и чудовища, и женщина, пожалевшая чудовище. А как ты сам прокомментируешь подобные переклички?

Хулио Кортасар. По-моему, критики попадают в точку, углядев в этом тексте важную составляющую того, что пришло много позже, словно там это уже существовало in a nutshell[1]. Действительно, там выявилось сразу несколько тем, пожалуй, их даже можно назвать моими навязчивыми идеями. Скажем, я всегда отказывался ценить классику только за то, что она классика, только потому, что люди твердят: вот это, мол, классика. И я не раздумывая встал на сторону Минотавра — ведь в классической традиции он признан злодеем, зато я без колебаний выступил против Тезея, который является классическим героем. Есть в "Королях" и тема инцеста. Об этом мы с тобой уже немного поговорили, но здесь я действовал совершенно бессознательно. Ариадна влюблена в своего брата Минотавра. Но текст в этом плане совершенно бесхитростен, я не подразумевал ничего такого, когда писал его, я отталкивался буквально от пустоты, просто подчинялся какому-то неведомому импульсу. И, по-моему, все получилось.

Эвелин Пикон. А ты читал рассказ Борхеса, который появился примерно тогда же?

Хулио Кортасар. "Дом Астерия"? Сейчас трудно точно вспомнить, прочел я его прежде или позже. Не знаю.

Эвелин Пикон. В этом рассказе чувствуется некоторая симпатия к Минотавру.

Хулио Кортасар. Да, конечно. И там есть очень красивая тайна — будто на самом деле его зовут Астерием. Но точно знать никому не дано, потому что имя это — тайное. Да, великолепный рассказ.

Эвелин Пикон. Критики, писавшие о "Захваченном доме", видели в нем несколько пластов: социально-политический, эротический, инцестуальный, а также психологический. Ну а ты, автор рассказа, имел для себя какое-нибудь конкретное толкование?

Хулио Кортасар. Я написал его очень жарким утром, в разгар лета, в Буэнос-Айресе. Очень хорошо помню, что был в пижаме, только поднялся с постели. Было семь утра, помню ощущение испуга — мне только что приснился рассказ. Это один из самых моих сновидческих рассказов. Приснился не рассказ сам по себе, а общее представление о рассказе. Но там не было ничего, связанного с инцестом. Я один находился в каком-то очень странном доме — со множеством коридоров и закоулков,

1. В сокращенном виде (*англ.*).

но все было совсем обычно, хотя не помню, что сам я делал в своем же сне. Вдруг из какого-то закутка очень отчетливо начинал слышаться шум, возникало ощущение кошмара. Что-то такое происходило, от чего меня накрывало волной ужаса, как бывает только в кошмарных снах. Тогда я поспешил закрыть дверь на все запоры, чтобы угроза осталась по ту сторону, снаружи. И на миг почувствовал облегчение; казалось, кошмар снова перешел в мирный сон. Но тотчас по эту сторону двери опять стало нарастать ощущение угрозы. Я проснулся подавленный, не в силах стряхнуть чувства, испытанные в страшном сне. Хотя проснуться как раз и значило окончательно вырваться из пут кошмара. Я очень хорошо помню, как прямо в пижаме, даже не почистив зубы, не причесавшись, кинулся к машинке и за час или полтора — ведь рассказ совсем короткий — все написал. По формальным причинам появились брат и сестра, а содержание выстроилось так, а не иначе.

Эвелин Пикон. А почему у Ирэн есть имя, а у брата нет?

Хулио Кортасар. Потому что брат сам все и рассказывает. Ведь говорит-то он, поэтому ему нет необходимости называть себя по имени. И даже в редких диалогах она не называет его по имени. <...> Ты просила, чтобы я объяснил смысл рассказа, дал ему внелитературное толкование, но это как раз тот случай, когда в рассказе для меня нет абсолютно никакого подтекста — никакого, только кошмарный сон. Но проанализировать сам сон, разумеется, можно. Очевидно, все мы, противники Перона, чувствовали себя осажденными, ждали, что нас вот-вот выкинут из наших домов. В таком плане сон оказывается совершенно прозрачным. Но сам-то я тогда не истолковывал его подобным образом. Я не увидел в нем ни малейшего политического смысла. <...>

Эвелин Пикон. Ты как-то сказал, что "Письмо в Париж одной сеньорите" — форма экзорцизма. Но я хочу тебя спросить совсем-совсем о другом. Не только о "Письме". В этом рассказе я ощущаю, насколько ты зачарован темой самоубийства — там человек выбрасывается из окна. Нечто похожее мы находим и в "Не обвинять никого", и в "Игре в классики". А вот хронопы против самоубийства: когда один хроноп появляется на балконе, он и не думает сам кидаться вниз, он бросает сверху зубную пасту — прямо на головы бедным фамам. Можешь ты прокомментировать свой интерес к самоубийствам?

Хулио Кортасар. До сих пор у меня было двойственное отношение к самоубийству. В ранней юности я ни разу не испытал прямого соблазна покончить с собой, но когда на меня валились неудачи, когда я попадал в ситуации, из которых почти невозможно было найти выход, самоубийство всякий раз представлялось мне очень даже подходящим вариантом — ведь это великолепный способ разом решить неразрешимую проблему. Я не испытывал абсолютно никакого страха перед таким шагом, напротив, считал это делом самым что ни на есть естественным. Наверное, в молодости жизнелюбия во мне было гораздо меньше, чем теперь. Но где-то к середине пути мое отношение к самоубийству резко переменилось — пожалуй, я стал жить полнее и лучше, и хоть проблем не поубавилось — нет, они скорее умножились, — я научился так или иначе с ними справляться, во всяком случае мириться. А сейчас? Не скажу, чтобы мысль о самоубийстве была для меня невыносимой, она просто не приходит мне в голову. Я перестал видеть в самоубийстве запасной выход, последнее оружие. <...>

Эвелин Пикон. Много раз говорилось, будто "Омнибус" — самый загадочный рассказ сборника. А, скажем, была ли изначально заложена какая-нибудь мистическая идея в описание этой поездки?

Хулио Кортасар. Нет, конечно. Я сам каждый день садился в этот автобус, отправляясь на работу, и все, что описывается в рассказе: топография Буэнос-Айреса, номер автобуса, рекламные объявления внутри, — все точно соответствует действительности. Я очень привык к своему автобусу, но в какой-то миг, не помню, где это случилось — в автобусе, дома или в кафе, — вдруг уловил нечто — за неимением другого слова я называю это "ситуацией": я увидел некий замкнутый мир, и там, в автобусе, с кем-то происходили странные и мучительные вещи. Следом пришла мысль о девушке, которая входит в автобус. У всех пассажиров в руках цветы, только она одна без цветов. Тот автобус ведь и на самом деле проходил мимо кладбища, и я привык, что многие везли цветы для своих умерших. Иными словами, все в рассказе очень реалистично, а фантастика вторгается потом. Так вот, я напечатал рассказ в газете "Насьон" в Буэнос-Айресе... А газета была антиперонистской, и, прочитав там рассказ, многие решили, что это политическая аллегория, что те, кто ехал с цветами, были перонистами, и они несли в себе угрозу для тех, у кого цветов не было. Но я никогда ничего подобного в голове не держал. Случилось то же, что и с "Захваченным домом". Возможно, там и вправду нашло выход чувство потерянности и тревожного ожидания, которое все мы тогда испытывали. Кстати, мне вспомнилось, как одна девушка из США прислала мне работу об "Омнибусе", и ее анализ привел меня в полное замешательство — это было какое-то алхимическое или эзотерическое исследование. По ее мнению, все там имело свое объяснение, начиная с имени героини, которую звали Кларой, — имя должно ассоциироваться с идеей солнечного света, символизировать бунт жизни против смерти. Каждая деталь рассказа наполнялась эзотерическим смыслом.

Эвелин Пикон. И какой же вывод делала исследовательница?

Хулио Кортасар. Она обнаружила у меня кучу всяких дополнительных смыслов. Но по сути она написала новый рассказ — собственный. Так я ей и сказал.

Эвелин Пикон. Знаешь, есть еще одно толкование рассказа: будто все пассажиры в автобусе — мертвые, и едут они на кладбище, только главные герои живы.

Хулио Кортасар. Очень красивая версия. Она, конечно, ничего общего не имеет с моим замыслом, но вполне правомерна, почему бы и нет?

Эвелин Пикон. А тебе нравится, что твои рассказы понимают по-разному?

Хулио Кортасар. Страшно нравится. Прежде всего потому, что я столько нового узнаю о себе самом, ведь многие толкования, по-моему, в конечном счете оказываются верными — целиком или частично. Они открывают мне кусочки моей мозаики, моего подсознания, которых я никогда не видел при свете дня, открывают мне мое ночное "я", ночное в психологическом смысле. С этой точки зрения я очень благодарен таким толкователям. <...>

Эвелин Пикон. Давай поговорим о рассказе "Река". Там тебе удается описать одновременно и сексуальный акт, и гибель женщины в реке,

ты сам словно разом испытываешь два желания: желание мужчины овладеть женщиной против ее воли и желание женщины покончить с собой. И в обоих случаях женщина не может противиться внешней силе, она — жертва, потому и гибнет. Что ты можешь сказать по поводу такой интерпретации?

Хулио Кортасар. Это не интерпретация. Это и есть рассказ. Такой вот рассказ. Конечно, там есть фантастические мотивы: ведь когда мужчина возвращается из своего эротического сна, он на самом деле находится на берегу реки и смотрит на тело женщины-утопленницы, которую только что вытащили из воды. Иначе говоря, там переплелись два очень тревожных и сложных мотива, но их толкование меня совершенно не интересует. Не интересовало и когда я писал рассказ. Поэтому не могу дать тебе никакого объяснения — ни рационального, ни иррационального.

Эвелин Пикон. И в этом рассказе, и во многих других твоих вещах через эротику проявляется желание мужчины отомстить женщине, сексуальный акт становится способом унизить ее, раздавить... Что ты можешь сказать о такой, несколько садистской, форме эротизма, характерной для твоих текстов?

Хулио Кортасар. Видно, если я так настойчиво — в разных эпизодах и в разных произведениях — изображал именно этот, кстати достаточно распространенный, тип эротики, то скорее всего потому, что он близок лично мне. Иначе говоря, мое эротическое поведение отнюдь не безобидно. Оно безусловно несет в себе элементы агрессивности, и по крайней мере в литературном плане это проявляется очень отчетливо и откровенно. Я посчитал бы ханжеством маскировать их в литературе, раз они выражают глубинные корни моей личности. С этической точки зрения я сам могу осуждать подобные склонности, но связь этики с эротикой еще до конца не прояснена, и не мне за это браться, да меня это и не слишком интересует... По-моему, в этом отношении я не менее откровенен, чем другие авторы эротических сочинений, например, если взять крайний случай, чем де Сад, который без малейших колебаний доверяет бумаге свои самые сокровенные желания и склонности эротического плана, какими бы извращенными и чудовищными они ни казались. Теперь, разумеется, дело обстоит совершенно иначе, я гораздо строже ограничиваю выражение глубоко личного в своих книгах, и там нет агрессивности в смысле покушения на физическую жизнь или стремления поставить под удар женщину как участницу эротической ситуации. Но вот что я считаю для себя делом чести: если сюжет включает эротическую тему, не притворяться, не приукрашивать личных чувств, раз уж тебе нужно, чтобы они там были. Откровенность Жана Жене во всем, что касается гомосексуальных отношений, всегда меня искренне восхищала. Думается, отчасти поэтому его можно назвать одним из самых великих поэтов-прозаиков — ведь он и поэт и прозаик — нашего времени.

Эвелин Пикон. А теперь я хочу спросить о только что упомянутой тобой откровенности. Я уже знаю, что многое из написанного было тебе необходимо как процедура экзорцизма. Это касается и эротического садизма?

Хулио Кортасар. Нет, потому что в этом плане я не испытываю потребности в очищении.

Эвелин Пикон. Так что здесь нет никакой сублимации?

Хулио Кортасар. Нет, конечно, нет. Это отражение на литературном уровне личного взгляда на эротическую сферу. <...>

"Я выбрал бы "Игру в классики"

Эвелин Пикон. Ты не раз говорил, что многие твои рассказы рождаются из снов или наваждений. "Заколоченная дверь" тоже появилась как попытка вытравить из себя что-то?

Хулио Кортасар. Нет. Рассказ родился из состояния крайней усталости, нервного напряжения. В 1954 году я отправился из Парижа в Монтевидео на генеральную конференцию ЮНЕСКО. Это было первое мое возвращение в Рио-де-ла-Плата после того, как я обосновался в Европе. И конференция пришлась очень кстати, я мог после нее заехать в Буэнос-Айрес и повидать родственников. В этом смысле с конференцией мне просто повезло. Но в Монтевидео я оказался совсем один. И вообще в моей жизни это был период одиночества и дикой неуравновешенности. То есть я и не хотел никого видеть, чувствовал себя очень и очень одиноким. К несчастью, меня поместили в гостиницу, которую я абсолютно точно описал в рассказе: то же название, тот же портье, та же фигура Венеры Милосской в коридоре. Все в точности. Мне дали отвратительную комнату, просто ужасную — узкую, со старым шкафом. И я — уж не знаю зачем, может, просто от скуки — заглянул за шкаф и обнаружил там заколоченную дверь. Ее загородили шкафом. Понимаешь, гостиница располагалась в старинном доме, где все комнаты меж собой соединялись, и новый хозяин таким образом решил проблему. И это произвело на меня сильнейшее впечатление — то, что в моей комнате была не только обычная, скажем "официальная", дверь, но еще и другая, которую открыть нельзя, — хотя, возможно, с другой стороны она и открывалась. Понимаешь? С моей стороны она была заставлена шкафом, а с другой — открывалась. И тогда — видимо, из-за того, что я был взвинчен, из-за моей нервозности — мне стало казаться, будто в соседней комнате что-то происходит. На самом деле ничего там не происходило, но в рассказе с этого все и начинается.

Эвелин Пикон. В рассказе, когда женщина выходит из гостиницы, у мужчины возникает навязчивая мысль: он якобы слышит детский плач, который раздается где-то в доме.

Хулио Кортасар. Но он на самом деле слышит плач, почему рассказ и превращается в фантастический. Я рад, что ты задала мне такой вопрос. Иногда мне кажется, что рассказ написан недостаточно хорошо. Поэтому многие не восприняли очевидного для меня — а ведь это совершенно очевидно: в той комнате обитает призрак ребенка, и он плачет, а есть еще женщина, которая его успокаивает. Но какова же связь между ребенком и женщиной? Трудно сказать. Возможно, женщина просто вошла в комнату и обнаружила там ребенка — это одна из гипотез, — а потом стала заботиться о нем.

Эвелин Пикон. А разве так уж важны отношения между женщиной и ребенком?

Хулио Кортасар. Очень важны.

Эвелин Пикон. Мне кажется, важнее связь между мужчиной, слышащим плач, и ребенком.

Хулио Кортасар. Да, но для меня главное — связь между женщиной и ребенком. Наверное, женщина взяла на себя заботу о ребенке, но не хочет, чтобы стало известно о его существовании. Очевидно и другое: днем ребенок невидим, ведь она уходит на работу, кто-то в это время должен заходить в комнату, делать уборку — и там нет никакого ребенка. А ночью ребенок в какой-то мере становится реальностью. Поэтому я и говорю о призраке. Словно ночами что-то материализуется из воздуха, а женщина — это мать ребенка. А может, у нее умер ребенок, у этой женщины, и она снова обретает его при таких невероятных обстоятельствах. И вот доведенный до отчаяния мужчина подходит к двери и имитирует детский плач. Женщина понимает, что ее тайна раскрыта, и на следующий день бежит из гостиницы. А ребенок, этот призрак ребенка, снова остается в комнате один, и ночью, когда за стеной наверняка никого нет, Петрони снова слышит детский плач. Слышит на самом деле — в моем рассказе он его слышит. Поэтому он тоже убегает.

Эвелин Пикон. Многие считают "Игру в классики" вершиной твоего творчества, считают, что после такой книги невозможно создать что-то лучшее. С момента появления "Игры..." прошло около десяти лет, вышли другие книги, что ты можешь сказать по этому поводу?

Хулио Кортасар. Как раз такие оценки мне не слишком нравятся, ведь все зависит от угла зрения. Сегодня, через десять лет после публикации — как раз сегодня исполняется десять лет, — это уже подросший ребенок. И я согласен с критиками. Если бы меня спросили, какая из написанных мною книг для меня самая важная, я ответил бы — "Игра в классики". Но мир подвержен головокружительным переменам, и мне хотелось бы знать, будет ли и через двадцать лет на нашей планете еще создаваться литература, не заменят ли ее какие-нибудь аудио-визуальные системы или еще что-то; пожалуй, мне хотелось бы также знать, какими будут критерии оценок через двадцать лет, ведь я достаточно читал и мог убедиться, до какой степени ошибались критики в оценке некоторых авторов. Иными словами, через пять или десять лет после выхода книги критикам казалось, что именно это произведение писателя N — шедевр по сравнению со всем остальным. Но проходило лет двадцать пять, и эта книга N словно исчезала, а другая его же книга, в свое время не оцененная, вдруг являла всю свою мощь, весь свой истинный смысл. Так что здесь все очень относительно, критерии очень шатки. Но сейчас, десять лет спустя, я выделил бы "Игру...". Доведись мне выбирать только одну из моих книг, чтобы взять с собой на необитаемый остров, я выбрал бы "Игру в классики".

Эвелин Пикон. "Игру...", а не рассказы?

Хулио Кортасар. Да, да... Хотя... если взять рассказы как единое целое, как один большой цикл... Нет, все равно я беру с собой "Игру..."!

Улитки, тигры, муравьи...

Эвелин Пикон. А почему тебе так нравятся улитки?

Хулио Кортасар. Почему мне нравятся улитки? Знаешь, давай-ка разобьем твой вопрос на части. Во-первых, мне вообще нравится всякое зверье. Животные мне гораздо ближе, чем растения. К растительному миру я отношусь вполне безразлично. А животные мне нравятся по-на-

стоящему. Кот, например, мое тотемическое животное. Я в этом уверен. И кошки знают, что я их люблю, поэтому связь между нами устанавливается мгновенно. Они сразу отличают меня среди прочих людей. А что касается существ более примитивных, существ поменьше, как улитки, наверное, это вопрос эстетический. Меня восхищает форма улитки. Ее способность быть self-contained[1]. Не знаю, уместно ли здесь это английское выражение. Меня восхищает сама возможность наблюдать в профиль совершенную спираль улитки. И не забывай: спираль — это лабиринт, а лабиринты — одна из моих архетипических тем, моя игра в классики. Вот где пригодился бы Юнг, он бы наверняка все сумел объяснить. Так вот, улитка — лабиринт. Кроме того, улитка живет так, как хотелось бы жить мне: почти все у нее с собой, она движется по жизни, неся все необходимое на себе. Несет собственный дом. Я напрочь лишен чувств частного собственника. Я могу уйти с одним чемоданом, а все прочее оставить. Так я покинул Аргентину, так уходил из многих домов и от многих людей, я все оставлял и не оборачивался. Пожалуй, мне и нравится в улитке то, что ей нет нужды возвращаться в свое родное гнездо, как пауку или насекомым. Она несет свой дом с собой и так передвигается по миру.

***

Эвелин Пикон. А осталось ли со времен "Зверинца" неизменным твое отношение к муравьям и тиграм, или оно претерпело эволюцию?.. И почему они тебя так завораживают? У Дали, например, львы и муравьи воспринимаются как навязчивая идея. Тому, видимо, есть свои причины. Не так давно ты рассказывал один свой сон...

Хулио Кортасар. Легко догадаться, что психоаналитики нашли бы в нем какой-то вполне объяснимый символический смысл. Видно, так выражаются некие скрытые желания, некие комплексы, что-то глубоко личное. На уровне сознания я этого не воспринимаю и никогда над этим не задумывался.

Могу только сказать, что меня всегда связывали с животными странные отношения, с самого детства. Я невероятно любил животных. И смерть для себя открыл, когда умер бесконечно любимый мною кот. Я был совсем маленьким, мне было лет семь, мама поставила яд у муравейника, чтобы вывести муравьев, — опять муравьи! Вот еще одно звено цепочки! А кот, видно, схватил еды с отравой — тогда для таких целей использовали цианистый калий. Утром мы нашли кота мертвым. Все в доме его любили и очень огорчились, но не более того. А для меня эта смерть явилась откровением, страшным потрясением. Как это можно, чтобы мой кот умер? Отчетливо помню, как я сам, не спрашивая ни у кого разрешения, похоронил его. У меня был садик, мой собственный садик, кусочек земли, выделенный специально для меня, там я сажал что хотел. Так вот, я повырывал все с корнем. Все-все. Выкопал ямку и похоронил кота. Помню, как я плакал, оплакивал мертвого кота. Это была жуткая трагедия, я почувствовал, что такое смерть, подошел совсем близко к пониманию смерти. Наверное, та история еще больше сблизила меня с животными. А к растениям, как я уже говорил, я довольно равнодушен. С животными все иначе. <...> Зато с миром насекомых у меня

1. Независимый, снабженный всем необходимым (*англ.*).

сложились престранные отношения, их мир меня пугает. Насекомые мне не нравятся, но иногда они меня завораживают.

Эвелин Пикон. Как муравейник в "Зверинце", где муравьи ползают по руке Ремы.

Хулио Кортасар. Да, когда рефлекс передается от ее руки. Я могу с большой нежностью говорить о муравьях, как, например, в тексте об Алешинском, потому что там все сводится к шутке. На самом деле я очень боюсь муравьев. Этой слепой рутины. Здесь, у себя в Сеньоне я как одержимый разрушаю муравейники, но все без толку — они появляются в другом месте. Нет, это какая-то слепая, бессознательная жизнь, построенная на механических рефлексах.

Эвелин Пикон. А тигры, как ты относишься к тиграм? Связаны ли они каким-то образом с твоим существованием?

Хулио Кортасар. Не знаю. Любопытно — мне всегда снились львы, а тигры никогда, если не считать того тигра из "Зверинца". А львы мне снились очень часто, какие-то вечные кошмары со львами, будто мне надо спасаться от льва. Но в нормальной жизни я совершенно безразличен к львам. Другое дело — тигры, пусть даже тигры в клетке. Иногда, когда я сильно устаю, у меня возникает что-то вроде галлюцинаций, какие-то тревожные ощущения — и всегда как это описано в "Зверинце". Мне кажется: открой я дверь и выйди наружу, там непременно будет тигр, ни в коем случае не лев, обязательно тигр. Тигр представляется мне гораздо более грозным, чем лев, более опасным. <...>

Эвелин Пикон. В "Выигрышах" Персио говорит в своих монологах о поездах как о персонажах.

Хулио Кортасар. Да, именно как о персонажах.

Эвелин Пикон. Но в каком-то смысле это и отдельная тема.

Хулио Кортасар. Да. Отчасти это проекция образа моста. Трамвай или поезд — это мост в движении, мост, которому к тому же очень и очень часто самому приходится пересекать мосты. Но сами они, внутри, no man's land[1]: подумай, какая любопытная вещь происходит и с трамваем, и с автобусом — в них собирается куча людей, между собой незнакомых, и эти люди вместе передвигаются во времени и пространстве. Образуется некий род единения — отгороженность от остального мира. И это — так, по крайней мере, кажется мне — может вызвать к действию определенные законы, нам неизвестные, там, внутри, могут происходить вещи, которые никогда не случаются снаружи. Именно поэтому в стихотворении о городе из "62" говорится о поездах — этот сон тоже очень часто меня посещает. Мне снятся очень странные поезда, их вагоны напоминают дома. В них много всяких драпировок, мебели, а я все ищу там кого-то, ищу... Бесконечно мучительные сны.

Эвелин Пикон. Что-то вроде линейных лабиринтов.

Хулио Кортасар. Да, именно линейный лабиринт, совершенно верно. Это тоже своеобразный лабиринт.

***

Эвелин Пикон. В "Торито" ты делаешь своим героем боксера. Мне кажется, так откровенно до тех пор ты симпатизировал лишь героям-подросткам. Когда ты увлекся боксом?

1. Ничейная земля (*англ.*).

Хулио Кортасар. Бокс интересовал меня с детства, потому что, когда мне было девять лет, у нас был свой чемпион в тяжелом весе — Фирпо, и судьба его сложилась совершенно необычно. Он отправился в Соединенные Штаты, чтобы бороться за титул чемпиона мира в тяжелом весе — это самый высокий титул из всех — с Джеком Демпси, американским чемпионом. Джек победил Фирпо. Об этом рассказано в "Вокруг дня за восемьдесят миров", и я в свои девять лет переживал случившееся как национальную трагедию, и вообще в Аргентине по этому поводу наблюдалась настоящая истерия. На самом деле с Фирпо поступили нечестно, он по техническим показателям переиграл Джека, но публика и рефери, как принято в Нью-Йорке, болели за Джека, и тот одержал победу. По правилам он должен был быть дисквалифицирован...

Аргентинцы восприняли случившееся как настоящее оскорбление, и нашлись горячие головы, которые даже требовали объявить войну США или сделать что-нибудь в том же роде, ведь тогда, в 1923 году, все это принималось очень близко к сердцу. Та история произвела на меня в детстве впечатление, и я увлекся боксом. Начал читать все, что публиковалось о нем в газетах. Я был еще слишком мал, и мне не позволялось ходить на соревнования по боксу, а телевидения тогда еще не существовало. Но за самыми интересными поединками я следил по радио, а позднее, когда стал подростком, у нас появился боксер по имени Хусто Суарес, который многого добился и был очень симпатичным, но тоже проиграл в США финальный бой, о чем и идет речь в моем рассказе. Конец Суареса был трагическим, все от него отвернулись, он подхватил туберкулез и умер в больнице в Кордове. Настоящая спортивная трагедия. Вот у меня в голове и сложился некий миф о Хусто Суаресе, ведь я следил за ним на протяжении всей его карьеры, а бокс влек меня все больше и больше. Уже в Париже я как-то принялся вспоминать минувшие дни. Я был один в университетском городке и вдруг сел за машинку и на два часа превратился в Хусто Суареса. А так как у меня великолепная память на все связанное с боксом, я вставил туда целую кучу абсолютно достоверных сведений. Прокралась только одна маленькая ошибка, остальное точно.

Эвелин Пикон. Какая ошибка?

Хулио Кортасар. Я спутал имя одного из соперников Хусто Суареса, заменил его другим, только и всего.

Эвелин Пикон. Тебе по-прежнему нравится бокс?

Хулио Кортасар. Да, до сих пор.

Эвелин Пикон. Не мог бы ты рассказать, что дал тебе этот вид спорта, что ты находишь в нем близкого себе?

Хулио Кортасар. Мне не нравятся виды спорта, где участвует сразу много людей — например футбол, регби, — когда одиннадцать игроков сражаются против одиннадцати. Мне нравятся поединки в буквальном смысле слова — один на один, скажем, теннис и бокс, где два человека встречаются лицом к лицу. Не знаю почему, но мне скучно, когда зрелище растягивается в пространстве.

Эвелин Пикон. Видимо, потому, что ты одиночка по натуре, индивидуалист и тебе вообще не нравятся сообщества — даже когда это коллективная игра.

Хулио Кортасар. Да, возможно поэтому. Но есть и более глубокие причины. В бою один на один сталкиваются две конкретные судьбы.

Встают одна против другой. В матче по футболу или регби выигрывает или проигрывает команда, нет персональной ответственности. Все растворено: играли хорошо, играли плохо, этот проявил себя хорошо, тот плохо, но полной ответственности ни на ком нет. В боксе один человек борется с другим, и побеждает лучший, по крайней мере должен победить лучший. Кроме того, и с эстетической точки зрения это очень красиво — два великих боксера. Сразу видно, что тебе не доводилось следить за поединками Рея Робинсона. Что бы ты ни говорила, с эстетической точки зрения это просто чудо.

Эвелин Пикон. Мне не нравится насилие.

Хулио Кортасар. Но ведь здесь сублимированное насилие, насилие...

Эвелин Пикон. Какая же сублимация, когда...

Хулио Кортасар. В таком насилии нет ни капли жестокости... <...>

***

Эвелин Пикон. Почему тебе так интересны руки? И тебе, и Хуану, и Оливейре в "Игре в классики"?

Хулио Кортасар. Руки для меня — что-то вроде навязчивой идеи. Еще совсем молодым, в первых своих рассказах, я отводил рукам важнейшую роль. Да, я был совсем молодым, когда написал текст, позднее включенный в "Последний раунд", по-моему, он называется "Состояние руки". Это история про человека, который однажды видит, как входит рука и движется по его дому, и между ними завязывается большая дружба. Но вдруг руке начинает казаться, будто он ее боится, и тогда она уходит и больше никогда не возвращается. Еще одна навязчивая идея — перчатки. Это очень мучительный образ. Знаешь, когда я остаюсь дома один, а на столе лежит пара перчаток — моих или чьих-то еще, мужских или женских, — я ни за что не засну, пока не уберу их или не придавлю сверху тяжелым предметом. Я не мог бы спать, зная, что перчатки остались вот так просто лежать где-то поблизости. Меня преследует мысль, что в назначенный миг они чем-то наполнятся.

Эвелин Пикон. Там окажутся руки?

Хулио Кортасар. Да, это, наверно, связано с болезненным детским впечатлением, с жуткими рассказами о душителях. Когда я увидел знаменитый фильм, который потом лег в основу "У подножия вулкана" Малколма Лаури и назывался "Руки Орлака" — фильм ужасов, снятый Питером Лорре, — я еще в детстве видел тот фильм, а Питер Лорре сделал ремейк. В первом фильме играл замечательный актер, вскоре умерший. Хочешь, я расскажу тебе про фильм, чтобы ты поняла, что такое для меня руки? Это история одного всемирно известного пианиста, у которого во время железнодорожной катастрофы пострадали руки, и их надо было отрезать. Хирург готовится ампутировать ему кисти рук. Но тогда вся жизнь пианиста потеряет смысл. И хирург — он его друг и очень его любит — раздумывает, нельзя ли трансплантировать ему еще живые руки только что умершего человека. Он узнает, что в Париже должны вот-вот гильотинировать убийцу, и просит, чтобы ему для научных экспериментов передали тело преступника сразу же после казни. Французское правительство соглашается, и он посылает бригаду медиков дежурить у гильотины. Как только свершается казнь, он отрезает руки и пришивает их пианисту. И тот мало-помалу начинает тренировать новые руки

специальными упражнениями и снова может играть. Но хирург не подумал об одном: о том, что убийца был казнен за то, что душил женщин. И вот в один прекрасный день — деталей я точно не помню, но, следуя логике Голливуда, можно предположить, что пианист был с невестой, которую очень любил, — он собирался поцеловать девушку и вдруг почувствовал, как его руки хватают ее за горло и начинают душить. Вот вам драма человека с руками убийцы. Теперь подумай о моем болезненном воображении и поймешь, почему по страницам моих книг кочует столько разных рук.

Хулио Кортасар

Вокруг дня за восемьдесят миров

Эссе и рассказы из книги

Лето среди холмов

ВЧЕРА вечером я наконец-то смастерил клетку для Епископа из Эврё[1], поиграл с моим котом Теодором В. Адорно и обнаружил в небе над Казенёвом одинокое облачко, напомнившее мне картину Рене Магритта "Аргонское сражение". Казенёв – маленькое селенье среди холмов, которыми начинается горная гряда Люберон, и когда дует мистраль, делающий воздух прозрачным, а окрестные пейзажи более отчетливыми, мне нравится смотреть на Казенёв из окна моего дома в Сеньоне и представлять, что все жители вдруг взяли и скрестили пальцы на левой руке или надели лиловые шерстяные колпаки. Особенно живописным был вчерашний вечер, когда диковинное облачко-Магритт не только отвлекло меня от клетки для Епископа, но и заставило отказаться от удовольствия понежиться на лугу с Теодором, что мы оба ценим превыше всех благ на свете. В задумчивых альпийских небесах, где в девять часов вечера еще довольно много солнца, но уже висит молодой месяц, облачко-Магритт замерло в точности над Казенёвом, и тогда мне снова пришло в голову, что бледная природа – лишь подражание всесильному искусству, и это облачко заимствовало у Магритта зловещую экзистенциальную паузу, а у меня – тайную мощь одного рецепта, изложенного в тексте, который был написан мною много лет назад и опубликован только по-французски.

Простейший способ разрушить город

Спрятавшись среди высокой травы, дождитесь, когда над опостылевшим городом замрет большое пышное облако. Дождавшись, выпустите в него стрелу, обращающую в камень, – пронзенное облако немедленно сделается мраморным. Остальное не требует комментариев.

Моя жена уже знает, что я пишу некую книгу, состоящую пока только из названия и желания ее написать. Она заглядывает мне через плечо и спрашивает:

– Так это будут мемуары? Неужели у тебя уже склероз? А куда ты поставишь клетку с Епископом?

Я отвечаю ей, что в моем возрасте перерождение артерий – дело весьма обычное, но мемуары не будут грешить нарциссизмом, часто со-

©. Н. Беленькая, Э. Брагинская, Б. Дубин, А. Кофман. Переводы, 2001

1. Реальное историческое лицо – епископ из города Эврё Жан Балю (1421–1491) был посажен Людовиком XI за измену в клетку. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

провождающим интеллектуальную андропаузу, и будут состоять в основном из облачка-Магритта, кота Теодора В. Адорно и маленьких открытий, одно из которых превосходно описал Фелисберто Эрнандес[1], когда в "Земле памяти" (не воспоминаний, прошу заметить) обнаружил, что амплитуда всех его мыслей заключена между бесконечностью и чихом. Что же касается клетки, то мне только предстоит заключить в нее Епископа, который к тому же еще и мандрагора, и тогда мы решим, куда подвесим этот качающийся ад. У нас довольно большой дом, тем не менее я обычно стараюсь заполнить пустое пространство, а моя жена протестует, что привносит в жизнь нашей семьи еще один волнующий аспект. Если бы решение было за мной, я бы повесил клетку с Епископом посреди гостиной, чтобы епископская мандрагора тоже принимала участие в нашем размеренном летнем быте и наблюдала, как мы пьем мате в пять часов пополудни или кофе в час облачка-Магритта, не говоря уже о беспощадной войне со слепнями и пауками. Надеюсь, любимая мной Мария Самбрано[2], трепетно оберегающая любые воплощения Арахны[3], простит меня, если я признаюсь, что сегодня вечером опустил башмак и семьдесят пять килограммов собственного веса на черного паука, когда тот собирался залезть мне на штанину, и я своим грубым вмешательством нарушил его планы. Зато останки паука пополнили запасы, сложенные на прокорм Епископу из Эврё в углу клетки, где свечной огарок тускло освещает обрывки шнурка, окурки "Голуаз", сухие цветы, ракушки и кучу разных других ингредиентов, сочетание которых вполне одобрил бы художник Альберто Джиронелла[4], хотя клетка и Епископ показались бы ему просто любительским творчеством. Так или иначе, повесить клетку в гостиной не удастся; скорее всего, она, словно облачко над Казенёвом, будет уныло висеть над моим рабочим столом. Епископ уже заперт в ней: я замкнул железное кольцо на английский замок, и Епископу едва хватает свободного места, чтобы стоять на правой ноге. Всякий раз, когда открывается дверь моей комнаты, цепь, на которой висит клетка, поскрипывает, и тогда я вижу Епископа в фас, затем в три четверти и изредка со спины: цепь не позволяет клетке вращаться свободно. Когда приходит время кормежки и я зажигаю свечной огарок, на выбеленной стене вырастает тень Епископа; особенно выделяется мандрагора.

Так как в Сеньоне почти нет книг — только те восемьдесят или сто, которые нам предстоит прочесть за это лето, да те, что мы, спускаясь в рыночные дни в Апт, покупаем в книжной лавочке "Дюма", — сведений о Епископе не хватает, и я не знаю, сидел он в клетке прикованный или пользовался свободой. Честно говоря, Епископа я предпочитаю держать на цепи, но как обращаться с мандрагорой, я не знаю. Моя задача гораздо сложнее, чем у Людовика XI, который был озабочен только епископом; на мне же и Епископ, и мандрагора, кроме того, вместе эти двое становятся чем-то третьим, похожим на старую виноградную лозу, — сантиметров пятнадцати в длину, с огромным бесформенным членом, а также головой, увенчанной парой то ли рогов, то ли антенн, и ручищами, готовыми хищно сцапать приговоренного к колесованию грешника или

1. Фелисберто Эрнандес (1902–1964) — уругвайский писатель.
2. Мария Самбрано (1907–1991) — испанская писательница, жившая во Франции с 1964 по 1978 год.
3. Арахна — в греческой мифологии искусная вышивальщица и ткачиха, которую богиня Афина превратила в паука.
4. Альберто Джиронелла (р. 1929) — современный мексиканский художник-сюрреалист.

служаночку, не слишком пренебрегавшую встречами на сеновале. Наконец я придумываю, как прокормить дьявольский корень: вполне достаточно время от времени давать мандрагоре блюдечко с молоком; кроме того, кто-то мне рассказывал, что это растение нужно поглаживать перышком, чтобы оно хорошо себя чувствовало и щедро делилось с нами своими волшебными свойствами.

Ирония, прозвучавшая в вопросе жены, подобно облачку над Казенёвом, наводит меня на раздумья. А что, собственно, мешает мне писать мемуары? Почему бы и нет, если таково мое желание? Всему виной наш ханжеский южноамериканский континент — больше всего мы боимся, что нас обвинят в тщеславии и (или) педантизме. Если Роберт Грейвз или Симона де Бовуар рассказывают о себе — честь им и хвала, а если Карлос Фуэнтес или я напечатаем мемуары, нам тут же заявят, что мы слишком много о себе возомнили. Одно из свидетельств того, что страны наши не относятся к числу высокоразвитых, — недостаток *свободы и раскованности* у наших писателей; другое — отсутствие у них чувства юмора, которое без этих двух качеств просто невозможно. Сочетание раскованности и чувства юмора — из этого в нормальном обществе и складывается личность писателя; Грейвз и Бовуар садятся за свои мемуары когда им вздумается, и ни для читателя, ни для них самих в этом нет ничего необычного. Мы же слишком строго относимся к себе и слишком боимся ехидных улыбочек наших бдительных друзей и критиков, а потому осмеливаемся только на замаскированные воспоминания и, словно Фреголи[1], выглядываем из наших романов. Этот прием в той или иной степени использует любой романист — ведь иначе и быть не может, — мы же так и остаемся в тени, поселяемся на страницах нашей прозы навсегда, а выходя на улицу, превращаемся в до крайности скучных сеньоров, предпочитающих темно-синие костюмы. Но позвольте: почему я не могу взяться за мемуары, приблизившись к закату жизни, подвесив клетку с Епископом и будучи виновником появления на свет горки книг, что уже само по себе дает право на существование первому лицу единственного числа?

Из невеселых дум меня выводит Теодор В. Адорно, который, цепляясь когтями, коварно взбирается ко мне на колени; завозившись с ним, я больше не думаю о мемуарах, кроме того, мне не терпится объяснить, что имя ему было придумано совсем не в шутку. На самом деле в основе выбора лежит то безмерное наслаждение, которое доставляет мне и моей жене аргентинская пресса. Думаю, и без всяких пояснений можно заметить, что вообще-то мне гораздо интереснее рассказывать о Теодоре и о других котах, а также о разных людях, чем о себе самом. Или о мандрагоре, возвращаясь к нашему случаю, а о ней-то еще почти ничего не сказано.

Альберт-Мария Шмидт ("Мандрагора", Фламмарион, Париж, гл. III) заявил, что Адам у каббалистов был не просто изгнан из рая: Иегова, эта своевольная птичка, лишил его Евы. Однажды во сне Адам так отчетливо увидел образ любимой женщины, что его желание вырвалось наружу — семя первого мужчины упало на землю, породив диковинное растение, которое приняло человеческий облик. Средневековье (а также немецкий кинематограф) утверждало, что мандрагора вырастает у подножия эшафота как следствие предсмертных конвульсий повешенного.

1. Леопольдо Фреголи (1867—1936) — итальянский артист, основывавший свои номера на моментальном изменении костюма, грима и голоса.

Только хроноп с его чуткими жгутиками сумел бы сопоставить столь несхожие версии: разве Иисус не зовется "новым Адамом" и не был "повешен на древе", как сказано в "Деяниях апостолов"? Христианская мораль извратила корень — в буквальном смысле слова — этого поверья, которое упростилось до уровня сказки братьев Гримм: у ног повешенного без вины девственного юноши всходит мандрагора. Однако юноша этот был не кто иной, как сам Христос, и именно невольно рожденная им мандрагора за недостатком лучшего применения легла в основу легенды.

Еще кое-что о котах и философах

Какое редкостное везение быть латиноамериканцем, более того — аргентинцем, и не считать себя обязанным ни писать всерьез, ни быть серьезным, ни усаживаться за машинку в начищенных башмаках, погружаясь в размышления о "важности мгновения", от которых веет могильным холодом. Среди любимых мною с детства фраз есть выражение моего однокашника: "Вот смеху-то было, все просто рыдали!" Нет ничего смешнее, чем серьезность, понимаемая как первостепенное свойство значительных произведений (понятие, кстати, тоже до крайности комичное, когда его искренне принимают во внимание), та серьезность, когда автор пишет так, будто его заставили присутствовать на похоронах или беседовать со священником. Что касается похорон, имеет смысл рассказать о том, что я услышал однажды от доктора Алехандро Ганседо, но сначала вернемся к коту: давно пора объяснить, почему же все-таки его зовут Теодор. В одном моем романе, уже довольно давно кипящем на слабом огне, был кусок, который я опустил (впоследствии вы увидите, что я удалил из этого романа столько всего, что, как сказал Маседонио[1], "если убрать еще что-нибудь, ничего уже не останется"). В том отрывке трое ничем не примечательных, вполне заурядных аргентинцев обсуждают воскресные приложения к столичным газетам и некоторые связанные с ними явления. Изложу суть их беседы.

Хулио Кортасар. Вокруг дня за восемьдесят миров

Предположим, черный кот упомянут; пора пояснить, что назван он был в честь немецкого мыслителя и что Хуан, Калак и Поланко выбрали имя после всестороннего обсуждения газетных статеек, которые некие доброжелательницы присылают им из Рио-де-ла-Платы. Авторы, эти горе-социологи, напи-

1. Маседонио Фернандес (1874—1952) — аргентинский писатель и социолог.

хали в свои работы множество цитат из знаменитого Адорно, чье звонкое имя они, видимо, решили использовать буквально — то есть как украшение[1], и для чего его эссе пришлось им как нельзя более кстати. В результате значительное время все статьи подобного типа были украшены цитатами из Адорно, а также и Витгенштейна[2]; потому-то Поланко даже настаивал, чтобы кота назвали Трактатусом, но это предложение не приняли Калак и Хуан, да и сам кот был вполне доволен, получив имя Теодор.

По словам Поланко, самого старшего из них, лет двадцать назад кота по сходным причинам следовало бы назвать Райнер Мария, чуть позже Альберт или Уильям, — внимание, эрудиты! — а затем Сен-Жон Перс (поистине великолепное имя для кота, если рассудить) или Дилан[3]. Размахивая вырезками из старых отечественных газет перед носом изумленных Хуана и Калака, Поланко готов был привести неопровержимые доказательства того, что все социологи, писавшие на этих страницах, на самом деле были одним и тем же человеком и что на протяжении ряда лет менялись только цитаты. Иначе говоря, главное — придерживаться моды и *избегать-под-страхом-потери-доверия* любых ссылок на авторов минувшего десятилетия. Назвать кота Парето — не звучит, Дюркгейм[4] — старомодно. Как только появлялись новые вырезки, три неуемных варвара немедленно выясняли, чем на этой неделе был озабочен Социолог, а указанные под статьей имена ровным счетом ничего не значили: интереснее всего было через каждые несколько строк обнаруживать цитату из Витгенштейна или Адорно, без которых не обходилась ни одна статья. "Вот увидите, — говорил Паланко, — скоро настанет черед Леви-Страуса, если еще не настал, вот тогда и повеселимся, ребята". Тем временем Хуан припомнил, что самые модные в США blue-jeans действительно выпускались неким Леви-Страусом, но Калак и Поланко заметили, что он слишком отклонился от темы, и все трое перешли к изучению последних номеров "Биржевых новостей".

"Биржа" считалась прерогативой Калака, который знал на память дюжины сонетов этой могущественной поэтессы и запросто выдавал четверостишия и терцеты, но так, что никто не замечал разницы, и то, что заголовок в "Бирже" от восьмого числа (воскресенье) состоял из двух слов, а от двадцать девятого — только из одного, ничуть не нарушало впечатления, что речь идет об одной и той же "Бирже", которая почему-то обитает в разных районах под разными названиями и с разными супругами и

1. Adorno — украшение (*исп.*).
2. Людвиг Витгенштейн (1889–1951) — австрийский философ.
3. По-видимому, имеются в виду увлечения самого Кортасара: Райнер Мария Рильке, Альберт Эйнштейн, французский поэт и дипломат Сен-Жон Перс (1887–1975), вероятно, Уильям Шекспир и Боб Дилан.
4. Вильфредо Парето (1848–1923) — итальянский социолог и экономист; Эмиль Дюркгейм (1858–1917) — французский социолог, один из основателей французской социологической школы.

при этом пишет один и тот же сонет, что, впрочем, даже удобно. "Просто какая-то научная фантастика, — говорил Калак, — у них в газетах произошла мутация, эта многоликая протоплазма пока не догадывается, что вполне может платить одну квартплату. Надо бы ученым как-нибудь невзначай познакомить Социолога с "Биржей" — если между ними вспыхнет искра, генетика сделает огромный шаг вперед". За спорами никто, конечно же, не обращал внимания на Теодора, хотя чуть позже он все-таки получил свое блюдечко теплого молока, которое поставили рядом с кроватью Калака — своего рода форумом, где обсуждались судьбы Латинской Америки.

Перевод Н. Беленькой

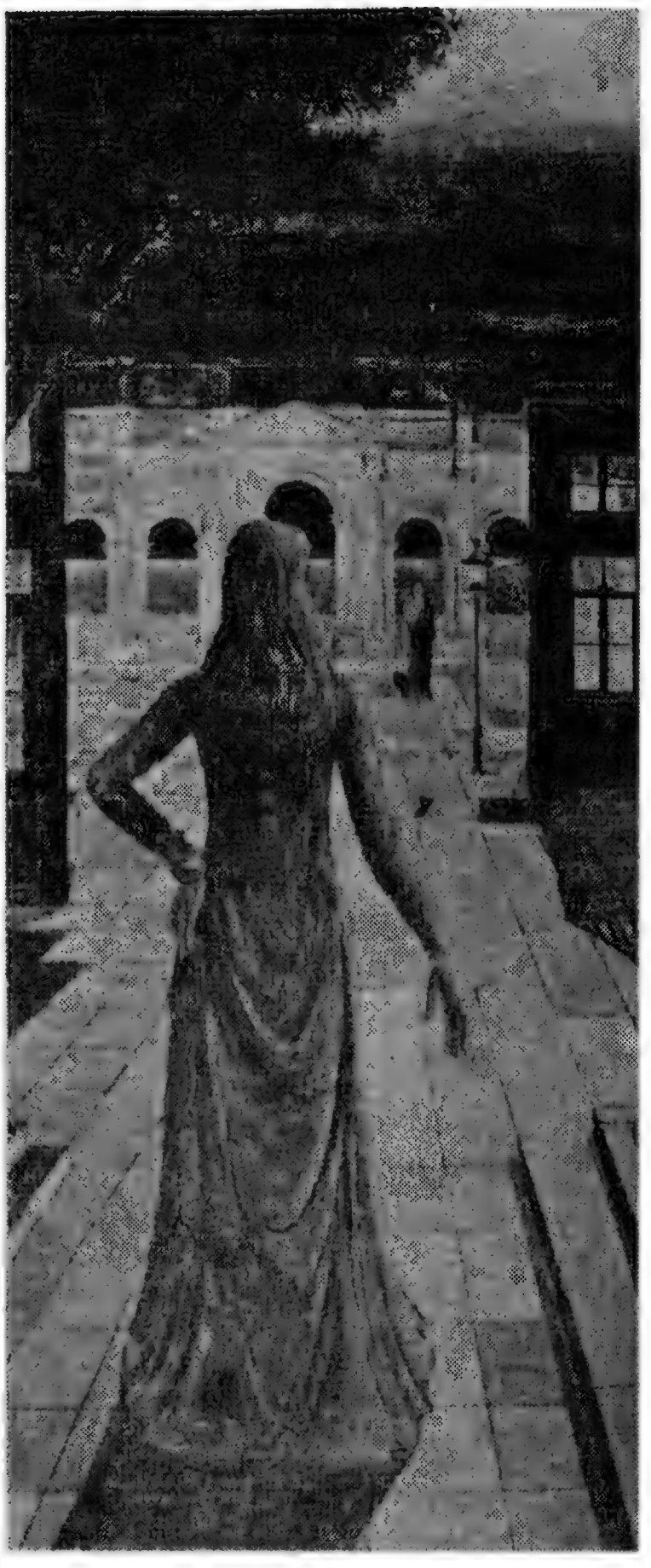
По ночам в министерствах Европы

ПОЖАЛУЙ, неплохо быть переводчиком free lance[1], хотя бы потому, что мало-помалу узнаешь, какими бывают по ночам министерства в Европе, и надо сказать, в ночные часы там все не так, кругом одни статуи и нескончаемые коридоры, где может случиться все что угодно, а порой и случается. Министерствами я называю не только собственно министерства, но и, допустим, Дворец правосудия или здание Верховного суда — словом, все эти огромные мраморные сооружения, где сплошь ковры и хмурые блюстители порядка, которые в зависимости от места и времени действия говорят то на финском языке, то на английском, то на датском, то на фарси. Так я познакомился с одним министерством в Лисабоне, чуть позже с Динс-Ярдом в Лондоне, с министерством в Хельсинки, с весьма неприятным учреждением в Вашингтоне и с Дворцом Сената в Берне — не стану по скромности продолжать список, лишь подчеркну, что это всегда бывало ночью, хотя, работая синхронным переводчиком, я, разумеется, видел эти временные резиденции официальных сборищ и в утренние часы, и во второй половине дня. Но по-настоящему, и к тому же втайне от всех, я знакомился с министерствами лишь ночами, и это предмет моей особой гордости: вряд ли кто-нибудь еще сумел повидать столько европейских министерств глубокой ночью, когда они теряют ритм официальной жизни, то есть сбрасывают свою маску и становятся тем, что они, видимо, есть на самом деле — воротами в тартарары, пастью сумрака, встречей с зеркалами, где уже не отражаются ни галстуки, ни полуденная ложь.

И везде все то же: заседания до позднего вечера — а я там точно в неведомой стране, где говорят на языках, которые рисовались моему слуху в виде всякого рода несообразных предметов и полиэдров, и, пожалуй, некоторые слова не стоило и понимать, поскольку ими пользовались совсем для иных целей, к тому же слова эти почти сразу исчезали в каком-нибудь коридоре, откуда на улицу не выйти, коридор этот либо упирался в дверь подвального архива, либо в стража порядка, столь невозмутимо любезного, что к нему не подступиться. В Копенгагене, к примеру, в министерстве, где я работал целую неделю, был лифт,

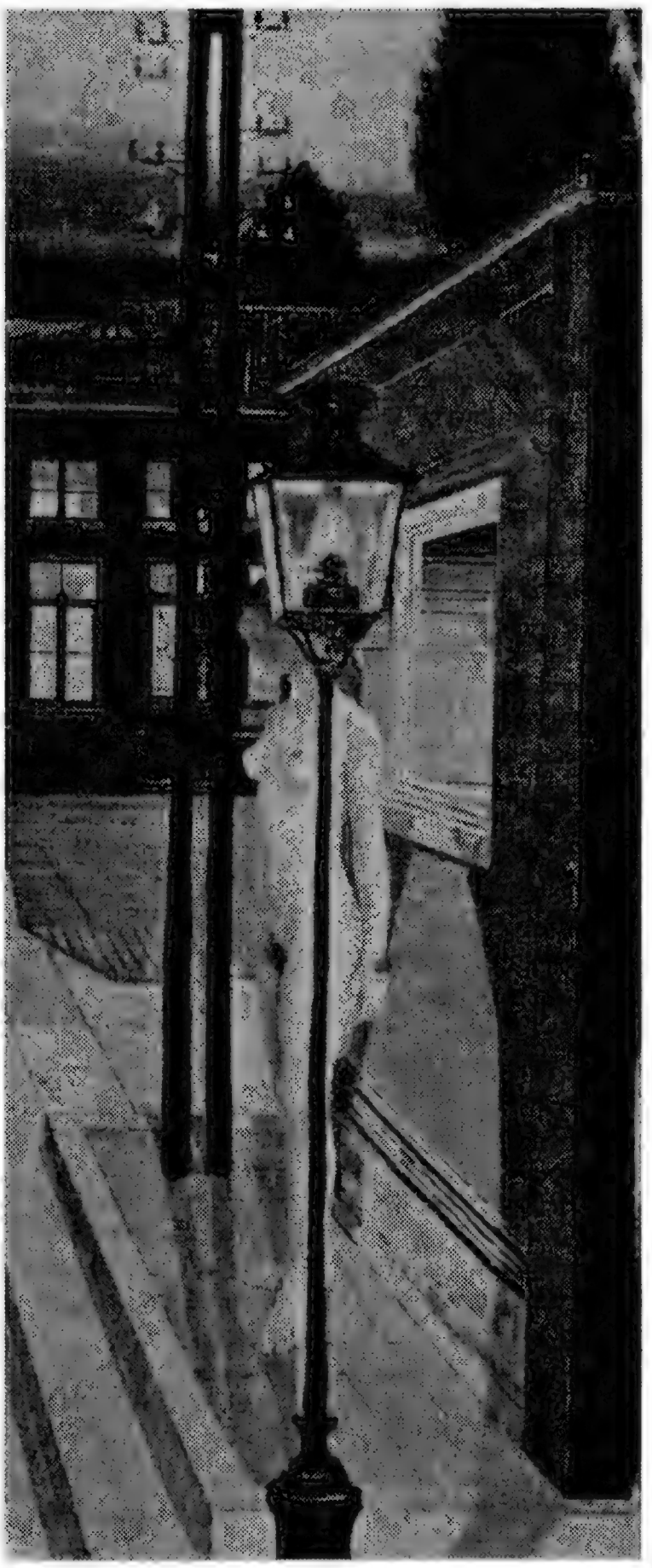
1. Внештатный (*англ.*).

какого я не видывал ни разу в жизни, это был *открытый лифт*, и двигался он беспрерывно, на манер эскалатора; но такое достижение техники не внушало привычного чувства комфорта, тут, если замешкаться и не вовремя поставить ногу на ступеньку, можно зацепиться ботинком за следующую — и тебя так дернет назад, что дух захватит. Этот лифт в Копенгагене напоминал широкий черный провал, из которого медленно выползали наружу открытые клетки-кабины, туда следует войти в надлежащий момент, и вот ты едешь вверх или вниз, а тем временем перед тобой один за одним появляются новые этажи и коридоры, бесконечные коридоры, сумрачные, уводящие невесть куда, и однажды из-за моего мальчишества, подчас самоубийственного — о чем я, признаться, мало сожалею, — случилось вот что: я взял и не вышел из кабины на самом верхнем этаже и там, где она попадает под совершенно темный и замкнутый свод, почувствовал, что вот-вот мне откроется нечто жуткое: в кромешной тьме долгие секунды клетка покачивалась со странным скрежетом, словно преодолевая границу между подъемом и спуском, где все во власти таинственной точки равновесия. Само собой, вскоре я свыкся со странностями этого лифта и даже придумал себе развлечение: входил в одну из таких клеток и, закуривая сигарету, катался по кругу — вверх-вниз, а дежурные на этажах, перед которыми я представал раз по восемь-девять подряд, смотрели на меня озадаченно, с чего, мол, этот явный иностранец торчит в кабине и не выходит, как все нормальные люди. Но по ночам в министерстве не было никаких служащих, да и вообще не было ни души, разве что сторож ждал, когда мы, четверо или пятеро переводчиков, закончим наконец работу; а я меж тем пускался в странствие по министерству и таким образом сумел познакомиться со многими поочередно. На протяжении пятнадцати лет мои ночные кошмары пополнялись все новыми и новыми комнатами, лифтами и лестницами с темными статуями, галереями, украшались знаменами, залами заседаний и диковинными встречами.



Легко представить, какие преимущества давало ночное пребывание в министерствах: кому придет в голову, что некий иностранец может в полночь беспрепятственно бродить по таким помещениям, куда гражданам этой страны вообще нет доступа. К примеру, гардероб в Динс-Ярде — ряды вешалок, и на каждой имя владельца; а порой там видишь портфель, или плащ, или шляпу, невесть по какой причине, по какой прихоти оставленные на ночь, скажем, досточтимым Сирилом Ромни или досточтимым доктором философских на-

ук Хэмфри Бансом. И игра каких непостижимых сил, внерациональных сил позволила язвительному аргентинцу расхаживать в такие часы среди этих почтенных вешалок, открывать портфели, изучать подкладку шляп? Но более всего мне нравилось возвращаться в министерство глубокой ночью (всегда появлялись новые документы для срочного перевода) через боковую дверь — настоящая дверь призрака Оперы[1]; швейцар пропускал меня, даже не спросив документа, предоставляя полную свободу действий, и я оказывался чуть ли не один, а бывало, и совсем один во всем министерстве, где что ни шаг — письменные столы, шкафы с архивами и надоевшие глазу ковры. Я пересекал пустынную площадь, приближался к министерству, шел к маленькой боковой двери, иногда под подозрительными взглядами местных полуночников, которые и думать не смели вот так преспокойно войти в здание, хотя оно в известном смысле было их домом, их собственным министерством; и этот скандальный взлом обыденной реальности, столь благоразумной и столь финской, с самого начала настраивал меня на обостренное восприятие всего, что я встречал внутри здания, неторопливо, но опасливо совершая обход по бесконечным коридорам, лестницам и пустым кабинетам. Мои немногочисленные коллеги отдавали предпочтение обжитой территории офиса, где мы всегда работали, — глоток виски или сливовицы, прежде чем взяться за последнюю стопку срочных документов. А меня будто что манило к себе в этот час; я закуривал сигарету, стараясь подавить невнятную тревогу, а затем шел и шел коридорами, оставляя позади нашу освещенную комнату, чтобы в очередной раз обследовать все закоулки министерства. Я уже говорил о черных статуях, теперь мне вспоминаются огромные симулякры в коридорах Дворца Сената в Берне; в темноте, изредка пробиваемой то там, то тут синими лампами, меня как бы с усмешкой встречали эти смутные, ощетинившиеся копьями фигуры, медведи, бесчисленные знамена, и так было, пока я не выходил на главную, нескончаемую галерею. Здесь шаги мои звучали совсем иначе, они отчетливее печатали одиночество, меряя расстояние, которое отдаляло и отдаляло меня от того, что знакомо. Мне всегда были не по душе закрытые двери и коридоры, где дубовые панели на стенах длят глухую игру повторений. Каждая закрытая дверь сталкивает меня лицом к лицу с пронзительной невозможностью встречи с пустой комнатой, узнавания, что такое пу-



1. Отсылка к одному из первых американских фильмов ужасов "Призрак Оперы" (1925), сюжет которого не раз использовался в мировом кино.

стая комната (речь не об игре моего воображения или попытке словесной дефиниции, это легкомысленное занятие, и пусть им тешатся другие); но вот он, коридор министерства, любого из министерств в полночный час, где все залы и комнаты не только пустые, но и совершенно мне неведомые (есть ли там большие столы с зеленым сукном, архивы, а что там — канцелярия или приемная с картинами и почетными дипломами на стенах, какого цвета ковры, какой формы пепельницы, и не лежит ли внутри какого-нибудь стенного шкафа мертвый секретарь, а *вдруг какая-то женщина, сидя в приемной, роется в бумагах?*[1]; и я медленно иду по самой середине полутемного коридора, стараясь не приближаться к закрытым дверям, иду, веря, что в какой-то момент судьба приведет меня на освещенную территорию, к испанскому языку и знакомым голосам. В Хельсинки однажды ночью я набрел на коридор, который неожиданно свернул под углом, нарушая строгую упорядоченность дворца; передо мной возникла просторная комната с распахнутыми внутрь дверьми, ярко светившая луна вполне могла сойти с любой картины Поля Дельво[2]; я вышел на балкон и увидел скрытый от сторонних глаз сад, наверно, приватный сад министра или судьи, крохотный садик среди высоких каменных стен. Прямо с балкона вниз шла железная лестничка, и все кругом было такое миниатюрное, будто министр — какой-то чудаковатый карлик. Я вдруг почувствовал всю несообразность моего присутствия в этом саду, в этом дворце, в этой стране, за тысячи километров от моего настоящего "я" — привычного, каждодневного, и мне вспомнился белый единорог, пленник синего гобелена, оказавшегося пленником Cloister'a[3], который стал вечным пленником Нью-Йорка. Вернувшись в эту большую комнату, я увидел на письменном столе картотеку и заглянул в нее — все карточки были чистые; прежде чем уйти, я своим синим фломастером нарисовал пять или шесть лабиринтов и вставил их в картотеку; мне и сейчас смешно — ну представьте, как оторопела какая-нибудь финская мадам, наткнувшись на мои рисунки; в министерстве небось сразу завели особое досье, секретари в полной растерянности пялятся на мое художество, а чиновники рангом повыше все еще ломают головы над этой загадкой.

Ложась спать, я иногда вспоминаю эти министерства Европы, с которыми свел знакомство в ночные часы. В памяти все смешалось, и рисуется какой-то один нескончаемый дворец, погруженный в полумрак, снаружи может быть что угодно — Лондон, Лисабон или Нью-Дели, но теперь все слилось в одно министерство, и в каком-то уголке этого министерства затаилось то, что заманивало меня по ночам, заставляя тревожно блуждать в путани лестниц и коридоров. Как знать, может, меня ждут другие министерства — ведь свидание так и не состоялось; тогда я снова зажгу сигарету, пусть хоть она сопровождает меня, пока я буду бродить по коридорам, заглядывать в комнаты, подыматься на лифтах в поисках чего-то неведомого, с чем, однако, не хотелось бы встретиться никогда.

Перевод Э. Брагинской

1. Вероятно, Кортасар имеет в виду реальный факт — случившийся в Англии шумный скандал: любовница английского военного министра Кристина Киллер работала на советскую разведку; история легла в основу документального фильма.
2. Поль Дельво (1897–1944) — бельгийский художник, сюрреалист.
3. Зал в музее "Метрополитен", где хранятся раритеты.

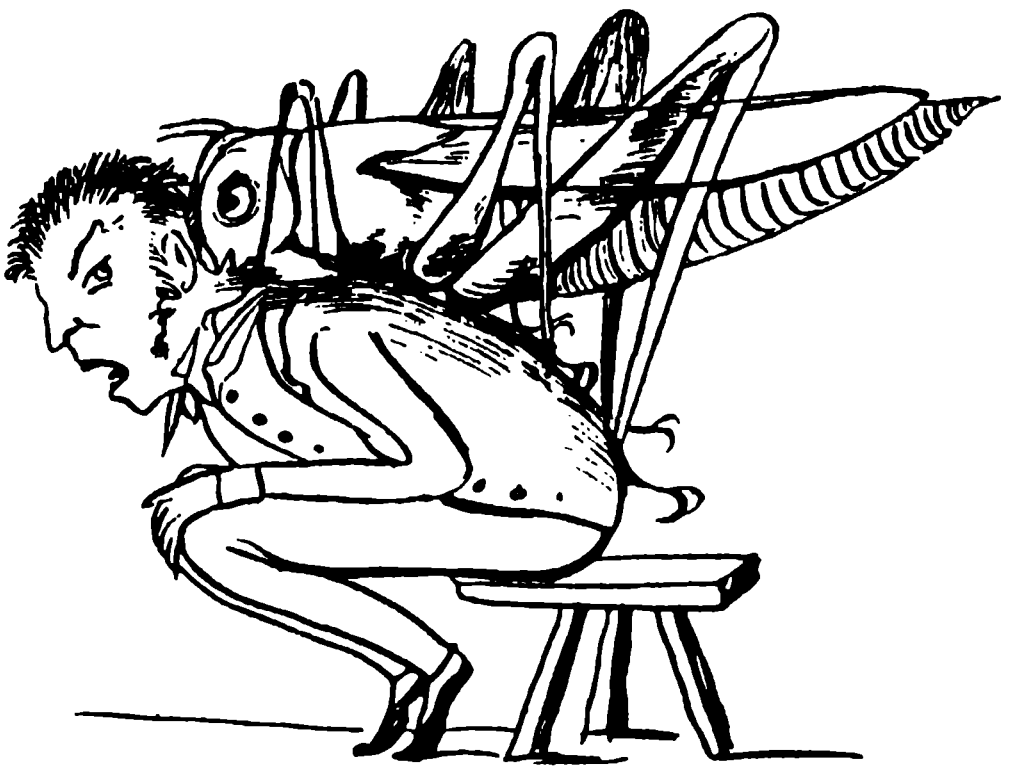
Об ощущении, что ты не совсем здесь

Я так и останусь во многом ребенком, однако во мне с самого начала живет взрослый – у детей это бывает, – но когда такой монстрик взрослеет, в нем продолжает жить ребенок, и nel mezzo del camin[1] вызревает странное сосуществование – пусть редко когда мирное – по крайней мере двух ви́дений реальности.

К этому можно отнестись как к метафоре, но лишь в том случае, если темперамент не дозволит отречься от детского восприятия мира в уплату за целостность зрелого человека. Однако такая совместность, она-то и рождает поэта, а порой – преступника и, само собой, хронопа и юмориста (все зависит от соотношения доз, от переноса акцента, наконец, от собственного выбора: *я делаю спокойный ход, нет – беру фигуру*) и приводит к тому, что ты не можешь включиться целиком ни в одну из систем и ситуаций, сплетенных жизнью, где каждый из нас одновременно паук и мошка.

Многое из того, что написано мною, выстраивается под знаком *эксцентричности,* поскольку я так и не увидел разницы меж понятиями "жить" и "писать"; и если мне еще как-то удается скрыть, что я не весь целиком принимаю участие в обстоятельствах собственной жизни, то такое притворство было бы нелепым в том, что я пишу, ведь я и пишу именно по причине своего неучастия или участия лишь вполовину. Словом, пишу от ощущения двойственности, неопределенности, а коль скоро пишу я, укрывшись в этой щели между ребенком и взрослым, то взываю к другим – отыщите ее в себе и любуйтесь садом, где на деревьях вызревают – ну, драгоценные камни, что ли! Заодно и монстрик жив-здоров.

Такая постоянная игровая ситуация объясняет, а может, и оправдывает многое из того, что я написал или прожил. Некоторые осуждают мои романы – эту игру на перилах балкона, эту спичку, поднесенную к бутыли с бензином, этот заряженный револьвер на ночном столике – за то, что я в них веду интеллектуальный поиск самой сути романа, который оборачивается чем-то вроде постоянного комментария к действию, а чаще действием, заданным тем или иным комментарием. Мне уже наскучило втолковывать a posteriori, что все время, пока длится магия этой диалектической связи, *взрослый-ребенок* изо всех сил старается привести к какому-то завершению игру, которую с ним затеяла жизнь: *то да, то нет, и вот ответ.* А разве игра, если вдуматься, не процесс, вызванный *не*-определенностью места и устремленный к его определению, к результату – гол, шах или мат, чет или нечет? Разве это не обрядовое действо, которое венчается итогом, означенностью?



Человек нашего времени простодушно полагает, что историческая и философ-

1. На середине пути (*итал.*) – начальные строки "Божественной комедии" Данте в переводе М. Лозинского: "Земную жизнь пройдя до половины..."

ская информированность не позволит ему стать пленником наивного реализма. На университетских лекциях и в кафе он с легкостью скажет, что реальность — вовсе не то, что видят наши глаза, он готов признать, что ощущения обманчивы, а разум — тот подсовывает ему сносную, но далеко не полную картину мира. Всякий раз, пытаясь мыслить в категориях метафизики, человек чувствует себя "несчастнее и мудрее", но это редкое и быстропреходящее состояние, ибо сама жизнь затягивает его со всеми потрохами в реальность видимую, наделяя ее конкретными чертами, ярлыками, приписывая ей функции и ценности. Такой человек — скорее наивное существо, чем наивный реалист. Достаточно понаблюдать за его поведением при встрече с чем-то необычайным, исключительным: он немедля бросается за помощью к эстетике или поэзии (*ну это настоящий сюр, клянусь!*) или пятится прочь от смутной подсказки, которая проступает в сновидении, в причудливых ассоциациях, вызванных словом или случаем, в невероятных совпадениях, короче говоря, в любом из внезапных сломов непрерывной последовательности. Спроси его, он не задумываясь скажет: конечно, я не верю до конца в реальность того, что меня окружает, лишь делаю вид, причем из прагматических соображений. А сам-то как еще верит, только в это и верит! Восприятие жизни схоже у него с механизмом зрения. Вот он моргнул, закрыл на секунду глаза, и ему почудилось, что рухнуло то ви́дение мира, какое его сознание успело принять как некую непоколебимую данность; но вскоре он перестает замечать свое морганье, и тогда книга иль яблоко вновь благоденствуют в настырной кажимости. Существует, вероятно, какое-то джентльменское соглашение между обстоятельствами и теми, кто слишком обстоятельно к ним относи́тся: *не лезь в мои дела, а я не буду бередить тебе душу.* Но а если наш *взрослый-ребенок* — вовсе не кабальеро, а хроноп и, значит, мало что смыслит в системе уходящих линий, которые создают верную перспективу этого обстоятельства, или — как бывает, если не разгадан замысел коллажа, — хроноп видит себя в тех масштабах, которые не соответствуют данному обстоятельству, к примеру, когда муравей вдруг не помещается во дворце или когда число три вбирает в себя четыре так же просто, как это делает пять. Со мной происходит нечто подобное: порой я физически ощущаю себя больше лошади, которую оседлал, или ни с того ни с сего проваливаюсь в собственный ботинок и больно ударяюсь головой, не говоря уж о том, какого труда стоит вылезти оттуда, одолей-ка эту лесенку из шнурков — узелок за узелком, а наверху, нате вам! — кто-то сунул злополучный ботинок в шкаф, и положение мое хуже, чем у Эдмона Дантеса в замке Иф, потому что в платяных шкафах моего дома не водятся аббаты[1].

Однако мне нравится такая жизнь, я просто возмутительно счастлив в моем доме, в моем аду. И вот пишу, живу и пишу, под постоянной угрозой этого смещения, этого *истинного параллакса*[2], ибо я всегда нахожусь чуть левее или чуть дальше от места, где следует находиться, чтобы очередной день моего бытия прошел без каких-либо конфликтов. Еще в детстве я, сжав зубы, принял эти правила игры, что отдаляло меня от сверстников, хотя их все равно тянуло к чудаку, к *иному*, к тому, кто сует палец

1. Имеется в виду персонаж романа А. Дюма "Граф Монте-Кристо" аббат Фариа, который помогает Эдмону Дантесу бежать из замка Иф.
2. Параллакс — отклонение, видимое изменение положения предмета (тела) вследствие перемещения глаза наблюдателя. В астрономии — видимое изменение положения небесного светила вследствие перемещения наблюдателя.

в вентилятор. Так что я вовсе не обойден счастьем, отнюдь, мне лишь бы отвести иногда душу с этим *иным* — с приятелем, с эксцентричным типом, с малахольной старухой, с тем, кто сделан, как и я, на особую колодку. Совсем не просто найти такую родственную душу, но со временем я открыл для себя котов и осмеливаюсь думать, что мы во многом схожи; и еще открыл тех писателей, которые написали лучше нельзя о том, что, собственно, произошло со мною. В те годы я бы сказал о себе строками Эдгара По:

> From childhood's hour I have not been
> As others were; I have not seen
> As others saw; I could not bring
> My passing from a common spring.

Но что для уроженца Виргинии стало навечным клеймом (сатанинским, а следовательно — невыносимым) и обрекло на безысходное одиночество,

> And all I loved, I loved alone[1],

то вовсе не оттолкнуло меня от людей, хотя я лишь скользил по поверхности их округлой вселенной. Тонкий лицемер, способный ко всем видам мимикрии, в обращении мягкий сверх меры, я еще в детские годы наловчился прятать за незлобивой иронией свои чувства и огорчения и надежно прикрывать свое притворство. Но помню, в одиннадцать лет я дал почитать школьному приятелю "Тайну Вильгельма Шторица"[2], где Жюль Верн, как всегда, предлагал мне добровольно вступить в доверительный сговор с той действительностью, которая у него выглядела так же естественно, как наша обыденная жизнь.

Мой друг вернул книгу со словами: "Знаешь, я не стал дочитывать — сплошная фантастика". Я и теперь не попрекну себя за тогдашнюю горячность. Выходит, человек-невидимка — это фантастика? Выходит, мы видим друг друга лишь на футболе, или за чашкой кофе с молоком, или когда откровенничаем насчет секса?

Подростком мне, как и многим, казалось, что мое постоянное ощущение обособленности — это вещий знак для поэта, и, само собой, я писал стихи, какие пишутся в таком настроении и какие в молодости писать гораздо легче, чем прозу, ибо замечено, что в жизни человека повторяются фазы развития литературы. Но с годами я обнаружил, что если каждый поэт — человек в известной степени отъединенный, то не каждый отъединенный человек — поэт в истинном понимании этого слова. Тут я вступаю в область полемики, и пусть кто угодно подымет перчатку. Если мы, подходя чисто формально, готовы считать поэтом человека, пишущего стихи (речь о качестве пока не идет), то он их пишет как раз потому, что его отстраненность неминуемо приводит в действие некий механизм "challenge and response"[3]; стало быть, когда поэт остро чувствует свою обособленность, чувствует себя *вовне*, а не *внутри* реальности, которую принимает за подлинную, тогда он начинает писать стихи (пусть даже вполне профессионально, если овладеет техни-

1. Строки из стихотворения Эдгара А. По "Один": "Иначе чем другие дети, / я чувствовал, и всё на свете, / хотя совсем еще был мал, / по-своему воспринимал. / Мне даже душу омрачали / иные думы и печали... Всегда один". (перевод Р. Дубровкина).
2. Роман Жюля Верна, в котором главный герой — человек-невидимка.
3. Вызов и ответ (*англ.*).

ческим мастерством); другими словами, пишет стихи, похожие на окаменелости этого отстраненного ви́дения, пишет о том, что высмотрел или почувствовал там — *где*, наверху — *где*, у того места – *где*, внизу — *где*, перепоручая это *где* тому, что видят остальные, чтобы и они верили — да, так оно и есть. И не будет ни тени сомнения, ни малейшего сдвига. Но вряд ли существует хоть одно великое стихотворение, которое не родилось бы без этой отстраненности или где это состояние не выражено; более того, где поэт не активизировал бы, не увеличил его потенциал, чутьем зная, что только такой путь может *вывести к цели*. Разве философ не отходит в сторону, не меняет намеренно ракурс, чтобы обнаружить трещины на давно застывшей видимости? Разве его искания не определяются все тем же вызовом и ответом? В том и другом случае при несхожих целях — одна и та же поисковая техника и тот же инструментарий. Как мы уже знаем, не все *инакие* становятся поэтами или философами. Правда, они изначально мнят себя поэтами или хотят ими стать, однако приходит день, когда решившиеся на challenge признаются себе, что они не в силах, да и вообще не жаждут получить этот едва ли не роковой response — будь то стихотворение или философская система. И тогда их поведение становится оборонительным и, если хотите, эгоистическим, ведь им теперь важнее сохранить внутреннюю устойчивость и дать отпор коварной деформации, которую кодифицированная обыденность впихивает в человеческое сознание с помощью умствующей интеллигенции, средств массовой информации, гедонизма, артериального склероза и браков inter alia[1]. Юмористы и некоторые анархисты, немалое число преступников и прорва сочинителей рассказов и романов обретаются как раз в этом смутно означенном секторе, где положение обособленного вовсе не обязывает к response поэтического характера. Те, кого судьба не обрекла стать поэтом, переносят свою *инакость* куда легче и без претензии на славу; я бы даже сказал, что их понимание этой *инакости* — чисто игровое в сравнении с лирической и трагической реакцией поэта. Если поэт непременно бросается в атаку, то просто отстраненный человек настолько вживается в эксцентричность, что в конце концов постоянное ощущение собственной *исключительности*, какое challenge порождает в поэте или философе, постепенно становится для него естественным состоянием, ведь он только того и хотел и прилаживал свое поведение к тому, на чем все-таки остановил выбор. Я обращаюсь мыслью к Жарри[2], который, призвав на помощь юмор, иронию, раскованность, завершил свой неспешный торг с реальностью тем, что чаша весов склонилась в пользу исключений из правил, и наконец-то было покончено с этим позорным противопоставлением *обычного необычному*, и теперь *необычное* с полным правом, без какого-либо конкретного response — когда challenge уже необязателен — может расхаживать по территории, которую мы за неимением более подходящего слова по-прежнему назовем *реальностью*, но теперь это уже куда ни шло, это уже больше, чем flatus vocis[3].

1. Между прочим, случайно (*лат.*).
2. Альфред Жарри (1873–1907) — французский писатель, автор фарсов о короле Убю и романа "Дела и мнения доктора Фаустролля, патафизика", где выражено ироническое отношение к традиционному восприятию мира.
3. Пустопорожние слова (*лат.*).

Возвращаясь к Евгении Гранде

Быть может, теперь станет понятнее хотя бы немногое из того, что я пытался сделать в своих книгах, и мы все-таки покончим с этим досадным заблуждением, из-за которого так неправедно растут доходы издательских домов "Waterman" и "Pelican". Те, кто попрекает меня за романы, где чуть не на каждом шагу подвергается сомнению все, что минуту назад яростно утверждалось, или упрямо отстаивается право на это сомнение, твердо убеждены, что самое приемлемое из написанного мною — это несколько рассказов, отличающихся сюжетной цельностью, без постоянных оглядок, без этих гамлетовских шажков туда-сюда внутри самой структуры повествования. Мне думается, что критики, настаивающие на принципиальном различии двух манер письма, руководствуются отнюдь не моими резонами или достижениями, а имеют в виду лишь комфорт читающего. Стоит ли возвращаться к давно известному факту: чем более книга схожа с трубкой для опиума, тем больше удовольствия она доставит тому, кто ее раскуривает, ведь курильщик готов потолковать о качестве опиума и ни боже мой — о его летаргических последствиях. Поклонники этих рассказов, видимо, не замечают, что сюжет каждого — результат все той же отъединенности или провоцирует ее у читателя. Не раз говорилось, что в моих рассказах фантастическое вылущивается из "реального" или вклинивается в "реальное" и что именно этот внезапный сбой, это вторжение *невероятного* в привычное и сообразное пространство как раз и наделяет рассказы силой воздействия. А ежели так, то и не суть важно, что в них нарушается последовательность событий, коль скоро рассказ все равно способен увлечь читателя, и более того — увлечь в первую очередь внезапным сломом этой мнимой цельности, а не последовательным развитием сюжета. Владеющий писательским ремеслом способен подмять под себя читателя, отнять у него способность мыслить критически во время чтения. Но вовсе не ремесленные хитрости отличают рассказы от других моих текстов; хорошо или плохо написанные, эти рассказы в большинстве своем того же замеса, что и романы, — прорыв с полосы отстранения, промельк чего-то в результате смещенья фокуса, когда обычное уже не убаюкивает, потому что оно перестает быть обычным, если его подвергнуть тщательному исследованию, словом, если копнуть поглубже. Поспрашивайте об этом у Маседонио, у Франсиса Понжа и у Анри Мишо[1].

Найдутся и те, кто скажет: одно дело толковать об этой отстраненности как таковой или преподносить ее в качестве литературной темы, и совсем другое — размышлять в координатах диалектики, как происходит в моих романах. Ведь сам читатель имеет полное право отдать предпочтение тому или иному способу передвижения, выбрать, скажем, сопереживание или работу ума. Но только не следует критиковать мои романы как бы в угоду моим рассказам (или наоборот, если хоть кто-то дерзнет это сделать), поскольку их ключевые позиции по-прежнему совпадают и единственное различие — перспектива, в которую помещает себя автор, чтобы усилить эффект промежуточного положения. "Игра в классики"— это своего рода философская система моих рассказов, некое исследование, которое определяло в течение многих лет их идею и

1. Франсис Понж (1899–1988) — французский поэт; Анри Мишо (1899–1984) — французский поэт и художник.

стихию. Я мало, а то и вовсе не раздумываю, когда пишу рассказы, то же самое происходит и со стихами – меня не оставляет чувство, что они уже были написаны сами по себе, и не сочтите за похвальбу, если скажу, что во многих из них есть частицы того взвешенного состояния, той непредвиденности, неуверенности, словом, того, в чем Колридж видит меты самой высокой поэзии. Но мои романы – это более продуманные и системные тексты, и поэтическое по своей природе отстранение возникает тогда, когда нужно активизировать действие, приторможенное рефлексией. Но неужто так трудно заметить, что в этой рефлексии гораздо меньше логики, чем чутья и гаданья, что это не столько диалектика, сколько цепочка словесных или образных ассоциаций. То, что я здесь называю рефлексией, заслуживает, наверно, лучшего имени или, во всяком случае, другой коннотации. Гамлет тоже рефлексирует насчет действия и бездействия, и тем же самым заняты Ульрих у Музиля[1] или консул у Малкольма Лаури[2]. Но беда в том, что когда наконец удается прервать действие гипноза и автор ждет активной реакции от читателя, тот, как давний и верный клиент курильни, цепенеет в замешательстве.

И в заключение: мне тоже нравятся те главы из "Игры в классики", которые, как правило, выделяют критики – концерт Берт Трепа и смерть Рокамадура. И тем не менее готов поклясться, что они никоим образом не оправдывают появление этой книги. К сожалению, я вынужден сказать, что те, кто хвалит эти главы, видимо, не замечают, что это лишь еще одно звено в цепи романной традиции и не выходит за пределы ее привычного и ортодоксального пространства. Я согласен с теми немногими критиками, что увидели в романе "Игра в классики" пусть несовершенное, но яростное обличение establishment в нашей словесности, увидели экран и одновременно зеркальное отражение другого establishment, который старательно, кибернетически выверенно прокладывает себе путь от начала начал.

Перевод Э. Брагинской

Луи Армстронг – огромнейший хроноп

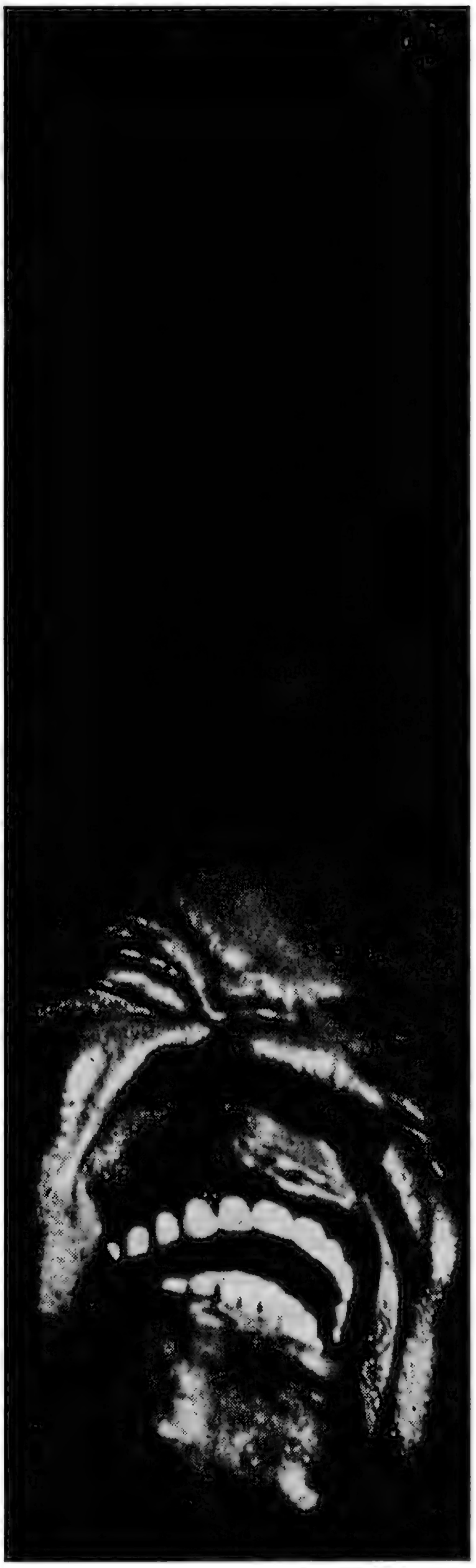
Концерт Луи Армстронга в Париже 9 ноября 1952 года

Этот текст я написал почти пятнадцать лет назад, но думаю, расстояние не столь ощутимо: о джазе я всегда говорил и говорю с одинаковым волнением в голосе.

Луи Армстронг – самый первый хроноп в истории хронопов[3]. Я написал эти страницы в 1952 году, опубликовав их затем в журнале "Литературный Бу-

1. Ульрих – главный герой романа "Человек без свойств" австрийского писателя Роберта Музиля (1880–1942).
2. Консул – герой романа "У подножия вулкана" канадского писателя Малкольма Лаури (1909–1957).
3. В 1951 г. Хулио Кортасар начал работать над книгой, которую впоследствии назовет "Истории хронопов и фамов". Много лет спустя в беседе с друзьями он сказал: "Однажды на концерте в театре на Елисейских полях, я вдруг понял, что в жизни существуют такие персонажи, которые должны называться хронопами". Сборник вышел в 1962 г. в Буэнос-Айресе, в издательстве "Минотауро".

энос-Айрес" благодаря моим друзьям – Даниэлю Девото и Альберто Салсу[1]*. Спустя время из книги в жизнь вошли целые толпы хронопов, и теперь они вполне приметны в кафе, на международных встречах поэтов, в гуще социалистических революций и в прочих сомнительных местах. Думается, стоит напечатать здесь этот текст, который в отличие от других – достоверная история из жизни хронопов, к тому же он и сейчас меня очень трогает, впрочем, известно, что Нарцисс и все такое...*



ПОХОЖЕ, Господь Бог даровал первому человеку жизнь, вдохнув в него свое дыхание, через ту своевольную птичку, о которой мы вполне наслышаны. Окажись на ее месте Луи Армстронг, человек получился бы несравненно лучше. Хронологический порядок, история и прочие надуманные сцепки — сплошное зло. Начнись наш мир с Пикассо, вместо того чтобы им завершиться, в нем бы все было обустроено для хронопов, они бы на всех углах отплясывали "веселку" и, взявшись за руки, танцевали бы "каталу". А Луи Армстронг, забравшись на городской фонарь, дул бы в свою трубу несколько часов кряду, и с небосвода слетали бы огромные куски звезд из засахаренных фруктов на радость детям и собакам.

Вот что лезет в голову, когда ты уже втиснулся в партер театра на Елисейских полях и с минуты на минуту должен появиться Луи, который лишь сегодня, словно ангел, прилетел в Париж, я хочу сказать — прибыл самолетом "Эр Франс". И легко вообразить, что там делалось в самолете, где полным-полно фамов при портфелях, набитых документами и счетами, а в центре всего — великолепный Луи, который, заливаясь смехом, тычет пальцем в иллюминатор; фамы, те, конечно, опасаются смотреть на землю с такой высоты, потому что их тошнит, бедных. Но Луи Армстронгу хоть бы что, он преспокойно уплетает хот-дог, который ему принесла стюардесса, и попробуй не принеси, он бы не оставил ее в покое, пока она сама не сделает этот несчастный хот-дог. И вот Луи над Парижем, а внизу целая толпа журналистов, и у меня — отдельное им спа-

1. Даниэль Девото (р. 1916) — аргентинский писатель и музыковед; Альберто Салас — аргентинский прозаик и эссеист.

сибо! — свежий номер "Франс-суар" с его фотографией: Луи в окружении белолицых людей, отчего он явно выигрывает, потому что, скажу честно, среди всей этой журналистской братвы лишь у него по-настоящему человеческое лицо.

А теперь посмотрим, что делается в театре! Так вот, на сцене этого самого театра, где однажды грандиозному хронопу Нижинскому открылось, что и в воздухе есть качели и незримые лестницы, уносящие к радости, прямо сейчас должен появиться Луи Армстронг — и начнется светопреставление. Луи, само собой, знать не знает, что там, где он упер в пол свои огромные желтые ботинки, однажды опустился на пуантах Нижинский, но именно в этом и заключается одно из главных достоинств хронопов — им, собственно, нет дела до того, что, когда и где случилось или что вон тот сеньор в ложе — принц Уэльский, ни больше ни меньше. Да и Нижинского вряд ли как-то взволновало бы, узнай он, что Армстронг будет солировать на трубе в его любимом театре. Зато фамам и надейкам все это невероятно важно: они собирают газетные вырезки, складывают их в хронологическом порядке, выверяют даты и хранят свои сокровища в сафьяновых переплетах. Ну а театр, он буквально заполонен хронопами, они не только забили весь партер и облепили все люстры, мало того: додумались влезть на сцену и разлечься на полу, словом, заняли все мыслимые и немыслимые пространства, не обращая никакого внимания на разъяренных капельдинерш, а ведь еще вчера на концерте для флейты и арфы у них собралась такая культурная публика, одно удовольствие; и добро бы хронопы были щедры на чаевые, ни боже мой, так и норовят куда-нибудь пролезть — и плевать хотели на капельдинерш. А те по преимуществу надейки и потому совершенно потерялись от такой наглости: то зажгут — надо не надо — свои фонарики, то погасят со вздохом, у надеек это знак великой печали. Вдобавок хронопы принимаются свистеть и орать во все горло, вызывая на сцену Луи Армстронга, а тот, помирая со смеху, просто забавы ради, все медлит. Театр на Елисейских полях уже раскачивается, точно огромный гриб на тонкой ножке, — взбудораженные хронопы вопят, требуют выхода Луи, в воздухе откуда ни возьмись появилось полным-полно бумажных самолетиков, тыкаются то в глаза, то в затылки фамов и надеек, а те ерзают, негодующе морщатся. Но попади такой самолетик в хронопа, тот подскакивает как ужаленный и в ярости пускает его назад — одним словом, в театре творится черт-те что.

Наконец на сцену выходит какой-то господин и приближается к микрофону, явно намереваясь произнести вступительное слово, но поскольку публика ждет не дождется Луи и этот тип ей вовсе ни к чему, хронопы приходят в неистовство, орут истошно, заглушая его голос, и лишь видно, как он открывает и закрывает рот, уморительно напоминая рыбу в аквариуме. А раз Луи Армстронг величайший хроноп, ему, разумеется, жаль пропавшей речи, и он вдруг выходит на сцену из маленькой боковой дверцы. Первое, что видишь, — большой белый платок, его платок, парящий в воздухе, и следом — яркое золотое сияние, и это — труба Луи Армстронга, а уже за ней от темноты крохотного дверного провала отделяется темнота, наполненная светом Луи, который крупно шагает по сцене. И все, конец всему, словно вдруг сорвались с петель книжные полки, в общем, словами не передать.

Позади Луи его ребята, вон они — Трамми Янг, который играет на тромбоне, словно держит в объятиях голую женщину, и она золотисто-

медового цвета, а рядом Арвел Шоу, который играет на контрабасе, словно держит в объятиях голую женщину, и она цвета густого сумрака, и Кози Коул[1], который нависает над своей ударной установкой, словно маркиз де Сад над исхлестанными задницами восьми голых баб, и еще двое музыкантов, чьи имена не стоят упоминания, они здесь, наверное, по оплошности импресарио, а может, Луи наткнулся на них под Пон-Нёф и увидел их голодные лица, да вдобавок одного зовут Наполеон, а это железный аргумент для такого потрясающего хронопа, как Армстронг.

Но вот он, час Апокалипсиса — Луи уже поднял свой сверкающий золотом меч, и первая фраза "When it's sleepy time down South" опускается на людей лаской леопарда, спрятавшего когти.

Музыка вылетает из трубы Армстронга, как ленты из уст святых на готических картинках, и в воздухе рисуются горящие золотом письмена, а следом за первым посланием вспыхивает "Muskrat Ramble", и мы, в партере, судорожно цепляемся за все, за что можно уцепиться, что находим под руками — у себя и у соседей, отчего зал становится странно похожим на огромное сообщество обезумевших осьминогов, и центр всего — Луи, он стоит закатив глаза, белеющие за трубой, и девственно белый платок трепещет в затянувшемся прощании с чем-то, чего не понять, будто он, Луи готов без конца говорить "прощай" музыке, которую творит сейчас, в этом зале, и которая тут же исчезает навсегда; будто ему ведомо, какой страшной ценой надо платить за эту немыслимую свободу, его свободу. В каждом хорусе, когда Луи закручивает немыслимым завитком свою последнюю фразу и чьи-то незримые ножницы молниеносным взмахом разрезают золотую ленту, хронопы на сцене очумело скачут, ничего не видя перед собой, а хронопы в партере исходят восторгом, ну а фамы, пришедшие на концерт просто по ошибке, или потому, что положено сходить, или потому, что билеты слишком дорогие, переглядываются с заученно любезным выражением лица, ни черта, естественно, не понимая, к тому же голова раскалывается на части, и вообще, им бы сидеть сейчас дома и слушать настоящую музыку, про которую так славно рассказывают профессиональные лекторы, убраться куда-нибудь подальше от театра на Елисейских полях, что ли.

Замечательно, что пока не смолкает шквал аплодисментов, обрушивающихся на Луи в конце каждого его хоруса, он сам спешит выказать, что доволен собой донельзя: смеется во весь огромный белозубый рот, машет платком, похаживая по сцене, и перекидывается веселыми шуточками с музыкантами — словом, он безмерно рад всему и всем. А теперь, воспользовавшись моментом, когда из тромбона, который резко вскинул Трамми Янг, вырывается на волю немыслимо сгущенный разряд звука и его осколки то дробно рассыпаются, то, взлетая, скатываются вниз, Луи старательно промокает платком потное лицо, и не только лицо, но и шею, и даже, думаю, изнанку глаз, судя по тому, как он безжалостно их трет. И тут постепенно обнаруживаешь маленькие хитрости, которые помогают Луи чувствовать себя на сцене как дома и получать от всего полное удовольствие: главное — это небольшое возвышение, откуда Кози Коул, подобный Зевсу, исторгает громы и молнии в каких-то сверхъестественных дозах, так вот, на этом возвышении лежит стопкой

1. Трамми Янг — американский тромбонист, игравший во многих знаменитых джазовых группах; Арвел Шоу (р. 1923) — американский джазовый контрабасист; Кози Коул (1909—1981) — известный американский барабанщик.

не меньше дюжины белых платков, и Армстронг незаметно берет один за другим, потому что платок в его руке мгновенно превращается в мокрую тряпку. Пот течет так, что через короткое время Луи чувствует неодолимую жажду, и, улучив тот миг, когда Арвел Шоу вожделенно бросается в рукопашную схватку со своей темнокожей дамой, он берет с помоста, где царит Зевс, таинственный красный бокал, узкий и высокий, напоминающий кубок для игральных костей или Святой Грааль, и пьет из него какую-то жидкость, порождая множество самых различных догадок и сомнений у присутствующих в театре хронопов, хотя кое-кто из них готов спорить, что Армстронг пьет обыкновенное молоко, в то время как другие, вскипая негодованием, упорствуют, что в его бокале не может быть ничего иного, кроме бычьей крови или критского вина, что, собственно, одно и то же, хоть и зовется по-разному. Тем временем Луи, незаметно спрятавший бокал, снова держит свежий белый платок. Теперь он настроен петь, и вот уже поет, а когда Луи поет, весь заданный ход вещей останавливается, и не по какой-либо доступной пониманию причине — он просто не может не остановиться, когда поет Луи Армстронг, и теперь из его горла, откуда какие-то минуты назад взлетали золотые гирлянды томящих звуков, вырывается, нарастая, рев влюбленного оленя, мольба антилопы, обращенная к звездам, шепоток красавцев шмелей в сиесте высоких трав. А я, затерянный под огромными сводами его пения, закрываю глаза, и вместе с голосом сегодняшнего Луи ко мне приходят все его голоса из ушедших времен, его голос со старых, невесть куда пропавших пластинок, его голос, поющий "When your lover has gone", поющий "Confessin' ", поющий "Thankful", поющий "Dusky Stevedore". И хотя сейчас я не более чем зыбкое, едва ощутимое движение в совершеннейшем пандемониуме театрального зала, который голос Луи подвесил в воздухе словно огромный хрустальный шар, мне на какой-то миг удается вернуться к самому себе, и я вспоминаю тридцатый год, когда я познакомился с Армстронгом, услышав его впервые на пластинке, вспоминаю тридцать пятый год, когда я сумел купить моего первого Армстронга — "Mahogany Hall Stomp" от Polidor. Я открываю глаза — и вот он здесь, на сцене парижского театра, я снова открываю глаза — и вот он стоит вживе, после моей южноамериканской любви к нему длиною в двадцать два года, и поет, поет, смеясь во всю ширь лица смехом вечного ребенка, Луи — хроноп, Луи — потрясающий хроноп, Луи — несущий радость людям, которые того стоят.

Но вот Луи обнаружил, что в партере сидит Юг Панасье[1], его друг, Луи, конечно, счастлив — еще бы! — и спешит к микрофону, чтобы посвятить ему следующую пьесу, и они с Трамми Янгом начинают острый контрапункт тромбона и трубы, а это — ну рви на себе рубаху в клочья и швыряй их один за одним или все разом в воздух. Трамми Янг бросается в атаку, точно разъяренный бизон, вот он перебивает, вот отскакивает, снова нападает, еще немного — и ты этого не выдержишь, но Луи, он все равно обводит, проникает в любую лазейку, и ты уже слушаешь только его трубу, в который раз убеждаясь, что, когда играет Армстронг, каждая лягушка — в свою лужу, и все тут! Потом наступает примирение — Трамми и Луи вместе устремляются ввысь, точно два тополя, растущие рядом, и последним взмахом ножа распарывают сверху донизу воздух, а мы сидим

1. Юг Панасье — французский музыкальный критик, в 30—40-е годы был одним из ведущих пропагандистов джазовой музыки в Европе.

не шелохнувшись, в какой-то блаженной одури. Концерт закончен. Луи, наверное, уже надел свежую рубашку и думает о гамбургере, который ему приготовят в отеле, о том, как примет душ, но зал все еще заполнен хронопами, погруженными в этот волшебный сон, толпами хронопов, которые медленно, будто против воли, двигаются к выходу — и каждый еще пребывает в своем сне, а в самой сердцевине сна у каждого хронопа — крошечный Луи, который все играет на трубе и поет.

Перевод Э. Брагинской

Один Хулио рассказывает о другом

КРОПОТЛИВАЯ работа над этой книгой напоминает приготовление таинственных кушаний в некоторых парижских ресторанах: первый ингредиент возник пару веков назад — это, так сказать, fond de cuisson[1], постепенно к нему добавляли мясо, овощи и специи; создание блюда длилось бесконечно долго, но в результате удалось сотворить непревзойденный по сложности букет. Словом, вот один Хулио[2] — он поглядывает на нас с дагерротипа, немного, я бы сказал, насмешливо; вот другой Хулио — он пишет и переписывает начисто, изводя кучу бумаги, а вот и третий — этот доводит до ума каждую страницу с удивительным терпением, не мешающим ему время от времени отпускать крепкое словцо в адрес подвернувшегося тезки или клейкой ленты, которая назойливо липнет к пальцу, словно желая продемонстрировать всем и вся свою надежность.

Старший Хулио безмолвствует; двое других работают, оживленно спорят и время от времени едят жаркое и покуривают "Житан". Это старые знакомые, они давно успели привыкнуть к тому, что их обоих зовут Хулио, и одновременно поднимают глаза всякий раз, когда кто-то называет их имя. Но вдруг один из них спохватывается: книга движется, а в ней до сих пор ничего не сказано о том, кто занимается готовыми страницами и сперва небрежно просматривает их, словно это какие-то бумажки, годные только для того, чтобы их сложить, склеить или подшить, и лишь потом, оставшись один, приступает к чтению и спустя много дней в перерыве между двумя сигаретами произносит многозначительные фразы или роняет замечание: пусть, мол, этот Хулио-писака убедится, что он тоже знает книгу досконально и она ему по душе. Итак, для Хулио-писаки очевидно: сегодня он непременно должен что-нибудь рассказать о Хулио Сильве[3], и лучше всего поведать миру про то, как в пятьдесят пятом году тот перебрался из Буэнос-Айреса в Париж, через несколько месяцев явился ко мне и всю ночь напролет рассуждал о французской поэзии, часто упоминая некую Сару, которой принадлежало множество тонких и иногда загадочных замечаний. В то время в общении с ним я еще не чувствовал себя настолько свободно, чтобы прямо спросить, кем же на самом деле была та таинственная муза, что вела его за собой сквозь дебри сюрреализ-

1. Основа блюда (*франц.*).
2. Жюль Верн.
3. Хулио Сильва — художественный редактор "Вокруг дня за восемьдесят миров".

ма. Наконец я сообразил, что речь идет о Тристане Тцара, чье имя он упорно коверкал, но плохое произношение, к счастью, не могло испортить богатейший язык этого хронопа. Вскоре, быть может именно благодаря этой Саре, мы очень подружились. Хулио начал выставлять в Париже свои картины и докучать нам рисунками, на которых озорная фауна в диковинных метаморфозах грозила разбежаться по нашей гостиной, — вот уж была бы потеха! В те времена случалось много невероятного. Так, например, однажды Хулио поменял одну из своих картин на крошечный автомобиль, чрезвычайно похожий на стаканчик из-под йогурта, в который приходилось залезать через плексигласовую крышу, имевшую форму капсулы космического корабля. Считая себя отличным водителем, он пошел забрать свое сногсшибательное приобретение — его супруга ждала возле дома, предвкушая первую автомобильную прогулку. На глазах у всего Латинского квартала он не без труда залез в йогурт; когда же мотор завелся, ему вдруг показалось, что деревья вдоль тротуара, вместо того чтобы двигаться навстречу, стали пятиться назад. Эта незначительная, в сущности, деталь не слишком его обеспокоила, хотя, взгляни он на приборную доску, ему сразу же стало бы ясно, что он движется задом наперед, а такой способ передвижения не особенно годится для парижских улиц в пять часов пополудни, так что было вполне закономерным последовавшее за этим столкновение йогурта с уродливой будкой, в которой озябшая старушонка торговала лотерейными билетами. Когда он понял, что к чему, зловонная выхлопная труба его автомобиля уже подсоединилась к будке, а томившаяся в ней пожилая продавщица от счастья визжала так, как умеют визжать только парижане, которые время от времени позволяют-таки себе нарушать благоговейную тишину высокоразвитого общества. Мой приятель попытался было вылезти из машины и помочь полумертвой от удушья жертве, но не знал, как открывается плексигласовая крыша, и оказался запечатанным, прямо как Гагарин в ракете. Разумеется, вокруг места происшествия тут же собралась негодующая толпа, и послышались даже призывы линчевать всех иностранцев, что в конце концов является прямой обязанностью любой мало-мальски уважающей себя толпы.

В жизни Хулио случалось немало подобных приключений. Но особенное уважение вызывает у меня история про то, как он тихой сапой сделался полновластным хозяином роскошной квартиры, расположенной, вообразите, на рю де Бон, в доме, где когда-то жили мушкетеры (там по сей день можно любоваться подставкой из кованого железа, к которой Портос и Атос, входя в дом, прислоняли свои шпаги, или представить, как Констанция Бонасье робко поглядывала из-за угла рю де Лилль на окна, за которыми д'Артаньян строил воздушные замки и мечтал о бриллиантовых подвесках). Сперва в распоряжении Хулио были только кухня и одна небольшая комната; с годами он проник в комнату более просторную, а потом как-то нечаянно обнаружил дверь, а за ней — через три ступеньки — помещение, оборудованное ныне под мастерскую. Все это он проделал с упорством крота, а достойная Талейрана смекалка помогла ему утихомирить хозяев и соседей, не без основания обеспокоенных этой диффузией, о которой не мог и помыслить даже Макс Планк[1]. Одним словом, на сегодняшний день он может похвастаться чудной квартирой с выходом на две улицы, что еще больше помогает проникнуться духом тех времен, когда

1. Макс Планк (1858—1947) — немецкий физик, один из основоположников квантовой теории, лауреат Нобелевской премии (1918).

кардинал Ришелье замышлял расправу над мушкетерами и было множество стычек, интриг и пылких клятв, произносимых последними, — этим отличались барселонские переводы, отравлявшие наше детство.

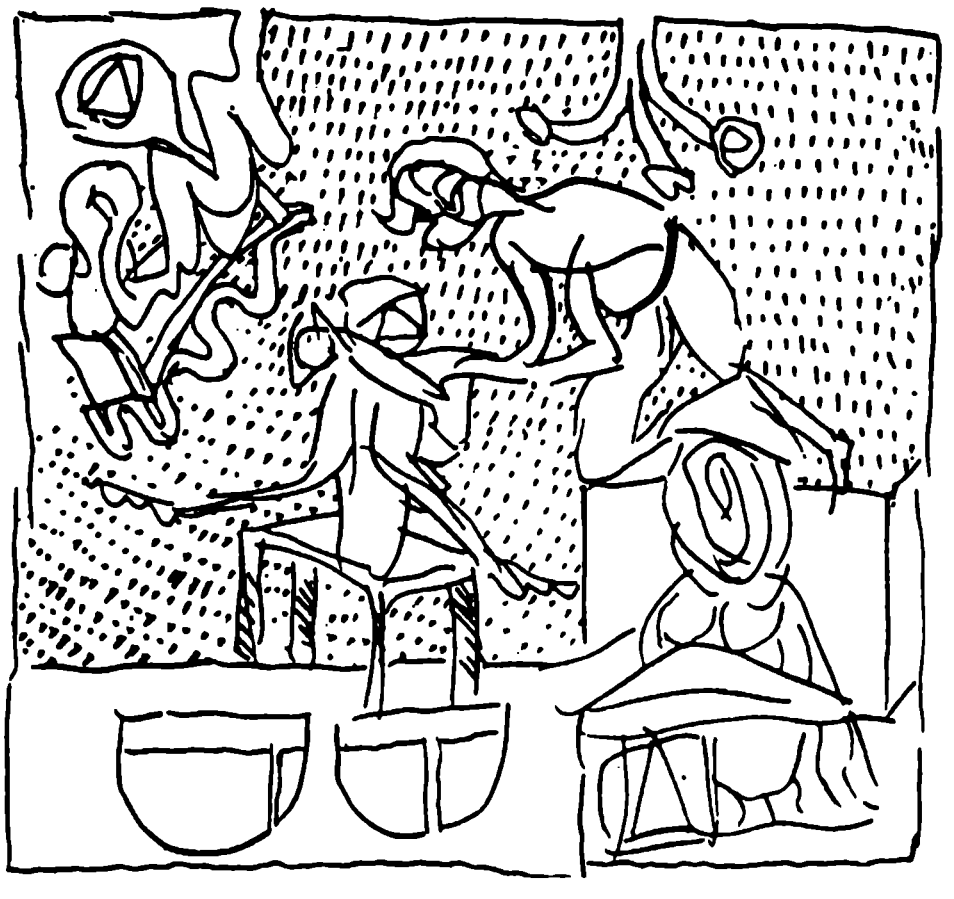
Теперь, принимая гостей, этот неисправимый хроноп немедленно ведет их взглянуть на коллекцию чудес техники; среди них наиболее достойны упоминания самый настоящий фотоувеличитель, копировальный аппарат, издающий пугающее ворчание и всякий раз норовящий все сделать по-своему, и множество негритянских масок, при виде которых больше не сомневаешься, кто ты есть — всего-навсего жалкий бледнолицый. Ну и, конечно, ви́на — об их изысканном подборе я не буду распространяться, потому что считаю, что люди имеют право на свои маленькие тайны; пару слов надо сказать о жене, которая чрезвычайно добра ко всем хронопам, сколько бы их ни околачивалось в мастерской, и о двоих детишках, чье появление на свет, несомненно, вдохновила чудесная "Семья художника" Хуана Батисты Мазо, зятя Диего Веласкеса.

Таков Хулио, придающий форму и ритм этому путешествию вокруг дня. Думаю, что, познакомившись с ним, первый Хулио, без всякого сомнения, отправил бы его вместе с Мишелем Арданом[1] на Луну, чтобы добавить действию остроты, неожиданных поворотов и игры. Нынче в космос летают космонавты совсем другой породы, что прискорбно. Позвольте закончить это жизнеописание небольшим экскурсом в область эстетических воззрений Хулио, о которых, быть может, дамам читать не следует. Как-то раз разговор зашел о различных подходах к рисунку, и вот этот величайший из хронопов неожиданно потерял терпение и категорично заявил: "Знаешь, приятель, главное — позволить руке делать то, что яйцам захочется". Думаю, после таких слов вполне уместно поставить точку.

Перевод Н. Беленькой

Самая сокровенная ласка

ДОМАШНИЕ помалкивали, и такая невнимательность изумляла его чем дальше, тем больше. Поначалу, конечно, можно было ничего и не заметить, он и сам надеялся, что наваждение — или как это еще назвать? — скоро рассеется. Но теперь, когда он ходил провалившись в землю уже почти по грудь, трудно было поверить, чтобы родители и сестры по-прежнему ничего не видели. Правда, до сих пор он



1. Имеется в виду герой романа Жюля Верна "С Земли на Луну".

не испытывал при ходьбе ни малейших затруднений – что тоже было очень странно. И все же его куда сильнее тревожило поведение родных.

Началось все, как водится, с ерунды, а дальше становилось только хуже и хуже. Однажды он шел через патио, и вдруг ему почудилось, будто он что-то толкает перед собой ногами, что-то очень мягкое, вроде пуха. Он опустил глаза и обнаружил: шнурки его ботинок почти совсем исчезли под каменными плитками, которыми был выложен двор.

От неожиданности он потерял дар речи и застыл, боясь шевельнуться – как бы не провалиться с головой! – и прикидывая, не могло ли случиться так, что плитки просто размякли от частого мытья, ведь мать терла их каждое утро, а то и по вечерам. Наконец он отважился вытащить ступню из камня и осторожно шагнул: все было в полном порядке, если не считать того, что ботинок вновь пропал под плиткой – по узел на шнурке. Сделав еще несколько шагов, он пожал плечами и отправился к киоску на углу – за газетой "Расон", потому что ему хотелось узнать, что пишут критики о новом фильме.

Обычно он не волновался по пустякам и, может статься, со временем попривык бы ходить провалившись в землю по щиколотки, но через несколько дней он перестал видеть и шнурки, а однажды в воскресенье под землей скрылись края штанин. Отныне, чтобы сменить носки или переобуться, нужно было сесть на стул, поднять ногу и положить ступню на другой стул или край кровати. Без подобных ухищрений он не мог ни помыться, ни переодеться, но едва он вставал, как тотчас скользил вниз. Так, провалившись в землю, он повсюду и передвигался: и по своему учреждению, и по платформе на станции Ретиро.

Когда все это только начиналось, ему не хватило духу спросить у домашних или, скажем, у первого встречного на улице, не замечают ли они в нем чего-нибудь странного; неприятно ведь, если все станут на тебя коситься и за глаза называть полоумным. Нет, похоже, только он сам видел, как все глубже проваливается в землю, и это несколько успокаивало: невыносимо было даже представить, что кто-то другой наблюдает за его медленным погружением (потому он и не решался в разговорах затрагивать эту тему). Когда он, лежа в постели – то есть оказавшись вне опасности, – смог наконец спокойно поразмыслить о происходящем, то больше всего опять же удивился непостижимой слепоте матери, сестер, а также своей подруги. К примеру, как могла его возлюбленная, когда он шел с ней под руку, не почувствовать, хотя бы по давлению его руки, что он стал на несколько сантиметров ниже? Теперь, целуя ее на прощание, он вставал на цыпочки, но едва пятки его опускались, ступни проваливались чуть глубже, чем прежде, все легче соскальзывали вниз, и потому он старался пореже целовать подругу и при расставании отделывался пустыми любезностями – лишь бы отвлечь ее внимание от перемен в его поведении; какое-то время спустя он даже заподозрил, что его подруга попросту глупа, раз терпит столь пренебрежительное к себе отношение.

Что же до сестер, и прежде не любивших его, то сейчас, когда он едва доставал им до плеча, они вроде бы получили отличный повод для издевки; однако по-прежнему обращались к нему с той иронической любезностью, какую почитали признаком утонченного ума. Ладно, слепоту родителей он еще мог объяснить: ведь те всегда были слепы по отношению к детям, но остальные-то — сестры, коллеги, прохожие, уж они-то не могли не видеть, какая напасть его одолела. Логическим путем он пришел к выводу, что во всем этом отсутствует элементарная логика, и прямым следствием такого умозаключения стал визит на улицу Серрано — бронзовая табличка на двери консультации с фамилией врача и сам доктор, который велел ему высунуть язык, осмотрел ноги, сыграл на его теле, как на ксилофоне, резиновым молоточком и отпустил шуточку по поводу волосков на его спине. Пока он лежал на кушетке, все было в порядке, но стоило ему встать, как опять начались проблемы, и он снова пожаловался врачу. Тот терпеливо нагнулся и пощупал его лодыжки под землей — да, видимо, паркетный пол был для врача совсем прозрачным и неосязаемым, раз он без труда сумел обследовать пациенту сухожилия и суставы и даже пощекотал ему ступню. Потом доктор попросил его снова лечь на кушетку и прослушал сердце и легкие; это был дорогой врач, и он, разумеется, добросовестно отработал положенные полчаса, а затем выписал рецепт на транквилизаторы и дал избитый совет: смените на время обстановку. А еще доктор поменял ему банкноту в десять тысяч песо на шесть банкнот по тысяче.

И он понял, что ему осталось одно — терпеть, каждое утро ходить на работу и отчаянно тянуться, чтобы достать губами до губ подруги или чтобы на службе повесить шляпу на вешалку. Две недели спустя он уже погрузился в землю по колено, а однажды утром, встав с постели, вновь почувствовал, как загребает пух, только на сей раз он загребал его руками — земля доходила ему до локтя. Но и тут ни один мускул не дрогнул на лице родителей и сестер, хотя он уже давно и ревниво наблюдал за ними, надеясь уличить в притворстве. Как-то раз ему показалось, будто одна из сестер слегка нагнулась, возвращая ему холодный поцелуй в щеку, какими они обычно обменивались по утрам, и тогда он заподозрил, что они все же обнаружили правду и, скрывая это, попросту ломают комедию. Но его подозрения не подтвердились. Ради утренних поцелуев ему приходилось изо всех сил тянуться вверх, поцелуи доставляли все больше проблем, поэтому, еще когда земля доходила ему только до колен, он решил, что подобные ритуалы — полный вздор и пережиток дикарства, и стал ограничиваться словами “доброе утро”, приправленными улыбкой. С подругой он обошелся куда хуже — затащил в гостиницу и там за двадцать минут выиграл битву против двух тысячелетий добродетели; он неутомимо целовал любовницу, пока не пришла пора одеваться. Все получилось как нельзя лучше, и, похоже, она не заметила, что в остальное время он старался держаться от нее на некотором отдалении. А еще он перестал носить шляпу, чтобы на службе не мучиться с вешалкой; и научился так или иначе находить решение для каждой проблемы, приноравли-

ваясь к новым условиям по мере того как проваливался все глубже. Но когда и руки по локоть исчезли из виду, он понял, что ресурсы его изобретательности исчерпаны и ему придется-таки просить кого-то о помощи.

Неделю он провалялся в постели, прикинувшись больным гриппом; при этом ни на шаг не отпускал от себя мать, а сестер заставил поставить в ногах его кровати телевизор. Туалет и душ находились поблизости, но из осторожности он поднимался, только когда рядом никого не было. После нескольких дней, проведенных в постели, которая стала для него чем-то вроде плота, на котором спасаются жертвы кораблекрушения, ведь она точно так же не давала ему утонуть и удерживала на поверхности, он с тоской представлял, как войдет отец и опять не заметит, что из пола торчит какой-то обрубок, а не человек, и опять не догадается, что сыну, чтобы добраться до стакана с зубными щетками, нужно сперва залезть на биде или унитаз. Поэтому он не вставал с постели, если ожидал, что кто-нибудь войдет, и лежа звонил возлюбленной, чтобы не волновалась. Временами он давал волю каким-то совсем уж детским фантазиям и воображал систему сообщающихся кроватей, которая позволит ему перебираться из своей постели в ту, где ждет его любовница, а оттуда — в постель на работе, потом — в кинотеатр или кафе; и такие кровати-мостки покроют всю территорию Буэнос-Айреса. И тогда он не уйдет под землю с головой — до тех пор, пока в руках хватит силы, чтобы подтягиваться на кровать.

Той ночью ему приснился кошмарный сон, будто рот его набит землей, и он с криком проснулся; впрочем, это оказалась не земля, а слюна вперемешку с горечью и страхом. В темноте ему подумалось: раз он в постели, значит, можно так и считать это кошмарным сном, но если допустить, что посреди ночи он пошел в туалет и провалился по шею, тогда получается, что от неизбежного не спасет и кровать. И все-таки он внушил себе, что это был только сон, да это и на самом деле был только сон — ему просто приснилось, что он вставал среди ночи. Тем не менее, когда ему понадобилось пойти в туалет, он, как обычно, подождал, пока останется один, перелез с кровати на стул, со стула на табуретку, затем, сидя на табуретке, передвинул вперед стул и так, меняя местами стул и табуретку, добрался до туалета, после чего таким же манером вернулся в кровать. И еще у него мелькнула мысль: когда сон забудется и он снова отважится встать, будет почти приятно провалиться в землю всего лишь по пояс — приятно по сравнению с тем, что привиделось во сне.

На следующий день ему все-таки пришлось подняться, он больше не мог пропускать службу. Разумеется, сон оказался преувеличением — земля вовсе не набивалась в рот, а, совсем как в самом начале, оставляла ощущение соприкосновения с чем-то пушистым. Единственное, что резко поменялось, так это угол зрения, ведь его глаза теперь находились на уровне пола: он обнаружил в непривычной близости от себя плевательницу, свои красные тапочки и мелкого таракана, который смотрел на него с таким вниманием, каким его никогда не одаривали ни сестры, ни возлюбленная. Почистить зубы и побриться стоило отныне тяжкого труда; он совсем выбился из сил, пока сумел ухватиться за край биде, подтянулся на руках и вскарабкался наверх.

Домашние по обыкновению завтракали вместе. К счастью, у его стула шли понизу две перекладины, и, цепляясь за них, он поспешно взобрался на сиденье. Сестры сосредоточенно, как и положено читать вы-

сокопатриотические утренние газеты, читали "Кларин", а мать, мельком глянув на него, нашла, что он немного побледнел за дни, проведенные в постели без свежего воздуха. Отец проворчал, что мать слишком балует его и нянчится как с маленьким; но все пребывали в хорошем настроении, поскольку новое правительство объявило о повышении с этого месяца зарплат и пенсий. "Купи себе новый костюм, — посоветовала мать. — Раз поднимут жалованье, тебе дадут ссуду в банке". Сестры уже решили поменять холодильник и телевизор; а еще он заметил на столе два сорта варенья. Он старался отвлечь себя этими новостями и наблюдениями, так что, когда близкие встали из-за стола, чтобы разойтись по делам, он был настроен как до кошмарного сна, то есть был готов провалиться по пояс, но не более того. И вдруг он увидел прямо возле лица отцовские ботинки — они слегка чиркнули его по голове и удалились в патио. Он укрылся под столом, спасаясь от сандалий сестры, которая снимала скатерть, и попытался успокоиться. "Ты что-то уронил?" — спросила мать. "Сигареты", — ответил он, увертываясь от сандалий и тапочек, круживших вокруг стола. В патио в глаза ему лезли муравьи и листья герани, а осколок стекла чуть не порезал щеку; он поскорее вернулся в свою комнату и взобрался на кровать — и тут зазвонил телефон. Подруга интересовалась, как он себя чувствует и смогут ли они увидеться нынче вечером. Он был в таком смятении, что опомнился лишь после того, как уже назначил ей свидание — в шесть, на углу — и обещал пойти с ней в кино или в гостиницу, там будет видно. Он накрыл голову подушкой, заснул и даже не слышал, что плакал во сне.

Без четверти шесть он, сидя на краю постели, оделся, улучил момент, когда рядом никого не было, и пересек патио, стараясь держаться подальше от спящего кота. На улице он с трудом внушил себе, что бесчисленные ботинки и туфли, мелькавшие на уровне глаз, вовсе не намерены топтать и давить его — потому что их обладатели на самом-то деле видят его не там, где он есть; поначалу он все время выделывал зигзаги, увиливая от женских туфель, особо опасных из-за острых носков и каблуков; затем понял, что можно продолжать путь спокойно, и пришел к месту встречи раньше, чем его подруга. Он все время вытягивал шею, силясь разглядеть что-нибудь еще, кроме плывущей мимо обуви, но добился одного — шея сильно заболела, и тщетные попытки пришлось оставить. К счастью, он хорошо знал все туфли и сандалии возлюбленной — еще и потому, между прочим, что не раз сам снимал их с нее; и когда к его глазам приблизились зеленые туфли, он просто улыбнулся и напряг слух, чтобы не пропустить вопроса и ответить как можно непринужденнее. Но на этот раз подруга молчала, что было совсем на нее не похоже. Зеленые туфли застыли в полуметре от его глаз, и у него непонятно почему сложилось впечатление, будто их хозяйка кого-то ждет; правая туфля слегка придвинулась к левой, которая тотчас приняла на себя вес тела; затем туфли поменялись ролями — правая выдвинулась вперед, а левая прочно стояла на тротуаре. "Ну и жарища была сегодня", — произнес он, чтобы завязать разговор. Она промолчала, и, может, поэтому и только теперь, ожидая ответа, столь же банального, как и его реплика, он заметил, что и вокруг тоже сделалось совсем тихо. Секундой раньше еще слышны были уличный шум и перестук каблуков — и вдруг ничего. Он немного подождал, зеленые туфли чуть приблизились и вновь застыли; их подметки были слегка потерты — его несчастная по-

друга получала совсем скромное жалованье. Он растрогался и, желая хоть как-то выразить свою нежность, поскреб двумя пальцами подошву левой туфли, ту, что была больше изношена; женщина не шелохнулась, словно вопреки здравому смыслу продолжала ждать. Наверное, это из-за тишины ему казалось, что время растягивается и делается бесконечным; глаза же так устали, глядя на все со слишком близкого расстояния, что предметы теперь виделись расплывчатыми, как издалека. Ему было нестерпимо больно, но он поднял-таки голову, стараясь рассмотреть лицо возлюбленной, а увидел лишь подошвы туфель, и так далеко, что уже нельзя было различить потертостей. Он поднял одну руку, затем другую и хотел погладить эти подошвы, столь много говорившие о жизненных обстоятельствах его несчастной подруги; левой рукой он еще сумел их коснуться, а вот правая уже не дотянулась; вскоре это не удалось ни левой, ни правой. А подруга, конечно, продолжала ждать.

Перевод А. Кофмана

О *чувстве фантастического*

СЕГОДНЯ утром Теодор В. Адорно показал нам еще одно кошачье свойство: посредине своей страстной речи — этакая смесь жалобных воплей и упорного нежелания отцепиться от моих брюк — он вдруг замер и точно завороженный уставился в пространство, где я ничего не углядел, за исключением висевшей на стене клетки с Епископом из Эврё, которая прежде никогда не вызывала интереса у Теодора. Любая английская дама не преминула бы сказать, что кот увидел утреннее привидение, а они-то и есть самые настоящие, и коль скоро Теодор, поначалу словно приросший к земле, начал медленно поворачивать голову в правую сторону, пока глаза его не уперлись в дверь, это, вне всякого сомнения, означало, что призрак убрался восвояси — ему небось стало не по себе от такого сверлящего взгляда.

Как это ни странно, но у меня не было той природной склонности к фантастическому, с какой рождаются некоторые люди, хотя потом они и не пишут никаких фантастических рассказов. В детстве я был более чувствителен к *чудесному*, нежели к *фантастическому* (о разнице между двумя этими понятиями, которые всегда путают, лучше всего справиться у Роже Кайуа[1], и полагал вместе со всеми моими домашними, что окружавшая меня действительность — кроме любимых сказок — является нам каждое утро с неукоснительной пунктуальностью и в том же порядке, как разделы и рубрики в газете "Пренса". То, что без паровоза вагоны не сдвинутся с места, принималось как непреложная, успокаивающая истина, которую всякий раз подтверждали наши поездки из Банфилда[2] в Буэнос-Айрес. Однажды утром, впервые увидев электропоезд, я решил, что от вагонов оторвали паровоз, и ударился в рев; по рас-

1. "Посмотрите в первую очередь предисловие к "Antologie fantastique", изданной Французским клубом книги, Париж, 1958. (*Прим. автора.*)
Роже Кайуа (1913–1978) — французский эссеист, переводчик испаноязычной литературы, основатель Французского центра в Буэносе-Айресе.
2. Банфилд — курортное местечко неподалеку от Буэнос-Айреса, где прошло детство Кортасара.

сказам тети Энрикеты, понадобилось чуть ли не полкило мороженого, чтобы меня успокоить. (В ту пору я был жутким реалистом, и вот тому еще одно доказательство: когда тетя Энрикета выходила со мной погулять, мы чуть не каждый раз находили на улице несколько монет, но, признаюсь, монетки я крал дома и, как только тетя прилипала к очередной витрине, ловко подбрасывал их, а потом с радостным криком подбирал чудесную находку и, само собой, незамедлительно "на законном основании" требовал купить конфет. Моей тетке, вот кому было присуще чувство фантастического – ну хоть бы раз удивилась: с чего, мол, это повторяется без конца, так нет, она всегда разделяла мои шумные восторги, к тому же сама была не прочь угоститься конфеткой.)

Я уже упоминал о том, как меня возмутил однажды мой одноклассник, посчитавший слишком фантастической историю Вильгельма Шторица, в правдивости которой сам я не усомнился ни на минуту. Теперь мне понятно, что я проделывал в те годы достаточно сложную мыслительную инверсию: то есть загонял фантастическое в реальное, обращал в реальное. Задачу во многом облегчало мое трепетное отношение к книге. Можно ли *усомниться* в том, что пишет Жюль Верн? Я, как Насир Хосров[1], живший в Персии в XI веке, знал, что *"под одним корешком книги – сотни ликов"* и каким-то образом надо извлекать их из сундука и переносить в обстоятельства собственной жизни, в маленькую комнатушку на чердаке, в робкие мечты, в мои фантазии, которые рождались, когда в часы сиесты я залезал на самую верхушку дерева. Пожалуй, в детские годы я так и не сумел непосредственно увидеть или ощутить *фантастическое;* слова, отдельные фразы, рассказы, библиотечные открытия – все это моя воля, мой выбор пропускали через фильтр окружавшей меня жизни. Я был возмущен, что мой школьный друг не поверил в историю Вильгельма Шторица. Почему? Если кто-то написал о человеке-невидимке, стало быть, такой человек существует, чего тут сомневаться? В конце концов, в тот день, когда я написал свой первый фантастический рассказ, я не сделал ничего особого, просто решился наконец сам принять участие в действии, которое до той поры выполняли за меня другие; Хулио заменил своего тезку[2] с ощутимыми потерями для обоих.

Тот мир, который тоже

В одном из своих "Озарений" Рембо говорит о юноше, который все еще подвержен "искушению святого Антония" – он по-прежнему в плену "нервного тика ребяческой гордости, ощущения покинутости и страха". Этот юноша сумеет избавиться от чувства постоянной опасности, потому что найдет в себе волю изменить собственное ви́дение мира. "Ты будешь усердствовать в этом, – говорит и говорит Рембо. – Все возможности гармонии и созидания станут кружить вокруг твоей ведущей оси". И поистине чудо алхимии заключено в этой формуле: "Твоя память и твои чувства будут служить лишь пищей твоему творческому импульсу. Ну а мир, что станется с ним, когда ты его покинешь? В любом случае – ничего похожего на нынешние видимости"[3].

1. Абу Муин Насир Хосров (1004 – после 1072) – персидский поэт, философ, религиозный деятель.
2. Автор имеет в виду Жюля Верна.
3. Артюр Рембо. Озарения. Юность, IV.

И если мир не будет иметь ничего общего с "нынешними видимостями", значит, сам творческий импульс, о котором говорит поэт, преобразовывает и наделяет метафоричностью прагматические функции памяти и чувств. Любой вид ars combinatoria, обостренное восприятие подспудных связей, постоянное ощущение, что оборотная сторона, иными словами, то, что *внутри,* опровергает, перечеркивает или во много раз расширяет то, что *снаружи,* — все это предопределяет модальность человека, который живет в *"ожидании неожиданного"*. А если мы перестанем робеть перед фантастическим, нам откроются еще бóльшие просторы; так или иначе, но мы уже обрели то, что еще не случилось, и в дверь входит гость, который придет только послезавтра или приходил вчера. Порядок событий станет вольным, открытым, в нем не будет завершенности, потому что ничто не завершается и не начинается у того, кто живет в системе, которую определяет лишь сиюминутная сетка координат.

Однажды я всерьез напугался, что фантастическое может приводить к определенным последствиям с такой железной неизбежностью, какой не обладают причинные связи в природе; я еще не понимал, что передо мной особый случай использования целой системы, когда сама *исключительность* заранее предрекает неизбежный, роковой исход, сверхъестественное как бы подчинено нерушимой логике кальвинизма. Позже я все чаще замечал, что эти потрясающие мгновенья фантастического воплощаются в совершенно непостижимых виртуальных ситуациях. Практический опыт всегда помогает, анализ так называемых случайностей увеличивает число фигур на шахматной доске и раздвигает не только борта бильярдного стола, но и наши человеческие пределы, за которыми уже властвуют иные силы. Нет ничего закрытого, окончательного в *фантастическом,* и оттого, что оно приоткрывается лишь слегка, не полностью, мы называем его *фантастическим.*

Но люди, надо думать, уже догадались: слова на то и нужны, чтобы всегда прикрывать черные дыры.

А в качестве примера *фантастического* в его предопределенном, роковом ракурсе я бы назвал рассказ У. Ф. Харви[1]. Человек, от имени которого ведется повествование, начинает что-то бездумно рисовать, пытаясь хоть как-то отвлечься от мучительного августовского зноя, но, взглянув на свой рисунок, с удивлением видит, что изобразил сцену суда, причем тот страшный момент, когда судья объявляет о вынесении смертного приговора, а осужденный, грузный и лысый, смотрит на него глазами, в которых больше оторопи, чем ужаса. С этим рисунком в кармане человек выходит из дома и бредет неведомо куда, но, почувствовав усталость, останавливается у ворот двора, где делают надгробные плиты. Невесть почему он направляется к мастеру, который что-то вырезает на гранитной плите, и ахает — перед ним тот самый человек, которого он нарисовал два часа назад. Толстяк приветливо с ним здоровается и показывает ему только что законченную гранитную доску, где рассказчик видит свое имя, точную дату своего рождения и дату смерти — именно этот августовский день. Не веря ушам своим, он с ужасом выслушивает, что, оказывается, надгробие сделано для выставки, а вырезанные на камне имя, фамилию и обе даты мастер взял из головы. Меж тем жара становится еще невыно-

1. У. Ф. Харви. "Августовская жара". — В кн.: "Пятипалая бестия". Дент, Лондон, 1962. (*Прим. автора.*)

симее, и они входят в дом. И тут рассказчик показывает свой рисунок. Оба в замешательстве, потому что это невероятное двойное совпадение совершенно необъяснимо и в его абсурдности кроется что-то ужасное. Мастер гранитных дел предлагает гостю не выходить из дому до полуночи и таким образом уберечь себя от неведомой опасности. Они сидят вдвоем в комнате, где мастер принимается точить резец, а рассказчик пишет о том, что с ними приключилось. Бьет одиннадцать, проходит еще один час, и вроде бы опасность миновала. Но жара все усиливается, и вот последняя фраза этого рассказа: "В такую жарищу можно запросто сойти с ума".

Безупречная по симметричности схема рассказа и предопределенность роковой развязки не должны отвлечь наше внимание от того, что обеим жертвам открылось лишь одно звено интриги, которая гибельно привела их друг к другу; на самом деле *фантастическое* живет не столько в узком пространстве сюжета, сколько в его отзвуках — в учащенном пульсе, в гулких ударах чьего-то сердца, в той неведомой силе, что в любой момент может использовать нас, вырвать из обыденной жизни и вложить нам в руку карандаш или резец лишь затем, чтобы творить свои замысловатые мозаики.

Когда ко мне приходит *фантастическое* (а порой я сам бываю у него в гостях, и мои рассказы появляются на свет именно потому, что вот уже двадцать лет мы обмениваемся визитами — по правилам хорошего тона), я всегда вспоминаю замечательное высказывание Виктора Гюго: "Всем известно, что существует центр парусности корабля, место конвергенции, точка пересечения — таинственная даже для строителя парусных судов, — где суммируются, сходятся воедино силы всех поднятых парусов". Я уверен, что тем утром Теодор не мог оторвать глаз от центра парусности воздуха. Находить эти центры и даже провоцировать их появление не так уж сложно, но лишь при одном условии: надо проникнуться верой в возможность поразительного многообразия совпадений и соединений и не страшиться диковинной встречи (ничего диковинного тут, собственно, нет) зонтика со швейной машинкой. *Фантастическое* пробивает брешь в заскорузлой видимости, и тем оно схоже с центром парусности. Есть нечто такое, что упорно старается вывести нас из равновесия. Я давно знаю, что самые удивительные вещи поджидают нас там, где мы уже научились наконец ничему не удивляться и оттого не пугаемся, если на наших глазах ломается установленный порядок. В призраков по-настоящему верят лишь сами призраки, что полностью подтверждается знаменитым диалогом[1] в картинной галерее. Если мы хоть в какой-то степени обретем естественное восприятие фантастического, наш Теодор, бедный зверек, не будет в полном одиночестве тихо смотреть на то, что мы пока не в состоянии увидеть.

Перевод Э. Брагинской

1. Настолько знаменитым, что даже неловко называть имя автора. Это Джордж Лоринг Фрост ("Memorabilia", 1923 г.), а книга, которая его прославила, называется "Антология фантастического рассказа" (составители: Борхес, Сильвина Окампо, Бьой Касарес). (*Прим. автора.*)
Отсылка к тексту "Верующий" английского прозаика Джорджа Лоринга Фроста (1887—?) из книги "Memorabilia" (1923).

Неугомонные Хулио

На протяжении XIX века бегство в метафизику было единственным спасением против пресловутого timor mortis[1], унылого hic et nunc[2] и ощущения абсурда, с помощью которого мы порой пытались познавать и себя, и окружающий мир. Тогда-то и появился Жюль Лафорг[3], который, будучи своего рода пионером космоса, опередил другого Жюля[4] и поведал миру о простейшем средстве: кому нужна туманная метафизика, когда у нас под рукой осязаемая материя? В те времена, когда чувства в качестве инструмента познания действовали словно бумеранг, Лафорг, говоря образно, запустил копье в солнечный диск, то есть направил все свои чувства к приводящей в отчаяние загадке космоса.

Еще к этой звезде

Ты из породы солнц! Ты думаешь: "Вот сброд.
Марионетки все, не могут без морфина,
Без молока ослиц. Зачем ласкаю спины
И лица их теплом? — Уходит хилый род".

— Эй, ты, твои лучи остынут, вмерзнут в лед!
Мы прожигаем жизнь и множим наши вины.
Все так. Земля для нас — день праздничный, недлинный,
Но, радуясь нам, злак в полях колосья гнет.

Зубами ты стучишь — тебя съедают пятна,
О солнце, как лимон разбухший, необъятный
Съедает порча. Ты насмешкой даришь нас,

Но не поможет всех закатов блеск разлитый —
Посмешищем для звезд ты станешь в страшный час,
Рябое пугало, пылающее сито![5]

Следует отметить (и не просто отметить, а подчеркнуть), что в 1911 году Марсель Дюшан сделал к этому стихотворению рисунок, который впоследствии лег в основу его картины "Обнаженная спускается по лестнице". Вполне законченная патафизическая цепочка.

Само время вскоре доказало, что он ступил на верный путь: в XX веке не найти лучшего средства от антропоцентризма, источника всех наших бед, чем занятие физикой бесконечно больших (или, наоборот, малых) величин. Даже самый скромный научно-популярный текст воскрешает в вас чувство абсурда, но здесь-то и заключен парадокс: абсурдное в этом случае находится на самой поверхности и даже утешает, настолько осязаемы и очевидны породившие его явления. Так что не верю, ибо это абсурдно[6], но абсурдно, и посему верю.

1. Страх смерти (*лат.*).
2. Здесь и сейчас (*лат.*).
3. Жюль Лафорг (1860—1887) — французский поэт-символист.
4. Имеется в виду Жюль Верн.
5. Перевод с французского Ю. Покровской.
6. "Верю, потому что невозможно (абсурдно)" — знаменитая формула, приписываемая Квинту Септимию Тертуллиану (ок. 160 — после 220).

Регулярные штудии научной хроники в "Монде" (выходит каждый четверг) помимо всего прочего полезны тем, что не столько спасают меня от абсурда, сколько, наоборот, заставляют принять его как единственную форму, в которой нам явлена непознаваемая реальность. Из этого совсем не следует, что реальность надо принимать вопреки ее абсурдности, скорее в абсурде нужно попытаться уловить вызов, который получает физика, — никто не ведает, когда и чем кончится ее безумный бег по двойному тоннелю телескопа и микроскопа (кстати, действительно ли он двойной, этот тоннель?).

Иными словами, ясное осознание абсурдного делает наше *существование* гораздо более надежным и основательным, чем опора на кантианское учение, по которому познаваемые явления — это посредники между нами и непознаваемой реальностью, что дает нам к тому же годовую гарантию против любых неисправностей. Хронопы с детства наделены деятельным восприятием абсурда, именно поэтому их так поражает невозмутимость фамов, когда те читают такое, например, сообщение: "*Недавно открытая элементарная частица ("Н. Астериск 3245") обладает относительно большей продолжительностью жизни, чем ранее известные частицы, хотя и это всего одна тысячная от одной миллионной одной миллионной одной миллионной доли секунды*" ("Монд", четверг, 7 июля 1966 года).

— Дружище Кока, — говорит фам, прочитав статью, — подай-ка мне замшевые ботинки, сегодня вечером у меня страшно важное собрание в Союзе писателей. Будет обсуждаться проблема Цветочных игр в Курусу́-Куатья[1], а я уже и так опаздываю на целых двадцать минут.

Если нечто подобное доводится читать хронопам, они приходят в чрезвычайное возбуждение, потому что узнают: Вселенная асимметрична, а это никак не сочетается с самыми неопровержимыми из существующих теорий. Один ученый по имени Паоло Франчини и его супруга, Джульета Ли Франчини (вы, вероятно, уже заметили, что после Хулио-редактора и Хулио-оформителя у нас появились еще два Жюля, а сейчас еще и Джульета — благодаря статье, вышедшей седьмого июля[2]?), знают на удивление много об инертном эта-мезоне, явившем себя миру совсем недавно и обладающем поразительным свойством быть собственной античастицей. Стоит подвергнуть его расщеплению, как мезон образует три пи-мезона, из которых один, бедняжка, инертный, а два других, ко всеобщему облегчению, положительный и, соответственно, отрицательный. В конце концов становится очевидным (вклад супругов Франчини), что поведение двух пи-мезонов несимметрично, и вот безмятежная уверенность в том, что антиматерия — это всего лишь точное отражение материи, лопается, будто мыльный пузырь. Как же нам теперь быть? Кстати, супруги Франчини ничуть не испугались: что ж, пусть два пи-мезона — братья-соперники, в конце концов, это только помогает отыскивать их и распознавать. Так что и в физике есть свои Талейраны.

Потрясенные хронопы чувствуют, как головокружительный ветер свистит у них в ушах, ибо статья заканчивается такими словами: "Благодаря теории асимметрии становится возможным обнаружение небесных тел, состоящих из антиматерии, при условии, что эти тела действительно существуют, о чем заявляет ряд ученых, основывающих свою

1. Цветочные игры — состязание поэтов. Курусу-Куатья — департамент в провинции Корриентес (Аргентина).
2. Июль по-испански — тоже "julio".

гипотезу на излучаемой этими телами радиации". И вот так всегда: четверг, "Монд", и неподалеку непременно маячит какой-нибудь Хулио...

[236]
ИЛ 6/2001

P. S. Когда я написал "вполне закономерная патафизическая цепочка", имея в виду связь Лафорг – Дюшан, которая всегда ставит меня в тупик, я еще не думал, что мне вновь суждено будет *попасть* в мир великих прозрений. В тот же вечер (11 декабря 1966 года) после работы над этим текстом я решил пойти на выставку, посвященную Дада. Первая увиденная мною картина была "Обнаженная, спускающаяся по лестнице", которую специально прислали в Париж из музея Филадельфии.

Перевод Н. Беленькой

Из новых записей Морелли[1]

Здесь упокоились глаза, через которые мир смотрел
на себя с любовью и виделся себе во всем великолепии.
Эпитафия Иоганна Якоба Вагнера[2]

КАК вслед за элеатами и святым Августином предсказывал Новалис, внутренний мир – единственная настоящая дорога к миру внешнему, где откроется, что оба они – одно, поскольку алхимия этого пути сотворит нового человека, великого воссоединителя.

Новалис, так и не найдя голубого цветка, умер, Нерваль и Рембо в положенный срок тоже отправились к Великим Матерям[3], приговорив нас к чудовищной свободе почитать себя богами среди этого праха. Благодаря им всем, благодаря тому, что и в нашей текучке случаются проблески, мы знаем: звезды средь бела дня видны только из глубокого колодца. Не в колодце и небе тут суть, но если хочешь разобраться, нужны какие-то оси и координаты: у Юнга свой набор понятий, у поэта – свой, антропологи говорят о ночном и дневном режимах сознания и воображения. Я, со своей стороны, по-прежнему убежден, что только внешние причины (музыка, любовь, удивление перед чем-то) могут на секунду освободить меня от неусыпного разума – очищая взгляд, придавая увиденному форму, они несут с собой цельность и уверенность, чувство головокружительной истины. Кажется, романтики именовали подобные вещи "вдохновением", сегодня их зовут "заскоком".

Все это – из области *несказанного*, однако человек снова и снова пытается о нем сказать, по крайней мере, если этот человек – поэт, художник, в редких случаях – сумасшедший. О подобном воссоединении с миром, от которого нас отделил, больше того, ежеминутно отделяет ложный европейский дуализм и который попросту упразднил Восток, но тамошние мысли и слова доходят до нас не скоро и в обезображенном виде, можно смутно догадаться по некоторым произведениям ис-

1. Писатель, герой кортасаровского романа "Игра в классики".
2. Иоганн Якоб Вагнер (1648–1702) – швейцарский врач, ученый-натуралист, автор латинского трактата "Естественная история достопримечательностей Гельвеции" (1689) и др.
3. В их подземный мир спускаются Фауст и Мефистофель во второй части гётевского "Фауста" (акт I).

кусства, некоторым странным судьбам, но прежде всего — по зигзагам собственных поисков. Даже если это невозможно высказать, наша задача — искать заветное слово, поскольку упорство шлифует форму, а сеть получается из дыр; таковы паузы в музыке Веберна, цветовое единство полотен Пикассо, шутка Марселя Дюшана, миг, когда Чарли Паркер выпускает в полет свое ""Никуда и еще дальше", или эти строки Аттара[1]:

Мы выпили моря, но, водам вопреки,
Рты наши запеклись, сухие, как пески,
И море ищем вновь, не разглядев из тьмы,
Что наши рты — пески, а море — это мы.

Здесь, как и среди других следов подобной встречи, таится свидетельство воссоединения, здесь рука Новалиса срывает голубой цветок. Речь не о строгой науке, не об аскетическом подчинении методу, а о молчаливой устремленности, которая направляет все существо поэта, делает его крылом полета, веслом лодки, флюгером бури и *возвращает* мироздание тому, кто не побоялся сойти в преисподние души и ночи. Ненавижу читателя, купившего книгу, зрителя, заплатившего за билет и в удобном кресле *переживающего* теперь физическое наслаждение или восторг перед гениальным художником. Что Ван Гогу твои восторги? Он хотел, чтобы ты стал с ним заодно, чтобы ты нашел в себе силы, как он когда-то, без страха вглядеться в Гераклитов огонь. Когда Сент-Экзюпери почувствовал, что любить — не значит увидеть себя в глазах другого, а значит вместе смотреть в одну сторону, то он говорил не просто о любви между мужчиной и женщиной, потому что всякая любовь, достойная такого имени, это не просто любовь между мужчиной и женщиной, и я плюну в лицо всякому, кто признается мне, будто любит Микеланджело или э. э. каммингса, но не докажет, что хотя бы один неимоверный час своей жизни сам был этой любовью, сумел перевоплотиться в другого, сумел посмотреть на мир его глазами и понял, что такое смотреть, как смотрит он, в ту бесконечную открытость, которая ждет и манит.

Где живет хамелеон?

Il eut jusqu'au bout le génie de s'échapper;
mais il s'échappa en souffrant.

René Char. *L'âge cassant*[2]

О синхронном, ухронном и анахроничном в моих восьмидесяти мирах

Сеньора, предупреждаю я, не ждите вы от этого путешествия вокруг одного-единственного дня никакой особенной логики. Иные из моих восьмидесяти миров — попросту крошечные старые планеты, куда меня, словно Маленького Принца, забросило когда-то давным-давно с унизи-

1. Фарид-ад-дин Мохаммед бен Ибрахим Аттар (между 1148 и 1151—1220) — персо-таджикский поэт-мистик, один из видных представителей суфийской поэзии.
2. "Дар ускользать не покидал его до конца: он ускользнул, но чего ему это стоило!" Рене Шар. Переломный возраст (*франц.*).

тельными мозолями от занятий литературой и бесконечной нежностью к тем, кто остался верен "Огням большого города"[1], Джелли Роллу Мортону[2] и "Оливеру Твисту". В сороковых годах я даже долгое время жил в одном из таких миров, который сегодняшняя молодежь наверняка сочтет пресным и устарелым, так что вспоминать его hic et nunc с моей стороны дурной тон: я имею в виду поэтический мир Джона Китса. Дошло до того, что я написал о нем шестьсот страниц, которые были и по сей день остаются единственной на испанском языке развернутой работой о его творчестве. Помню, один из друзей буквально приволок меня, робкого и безвестного, к воротам британского консульства в Буэнос-Айресе, где господин, поразительно напоминающий лангуста, с обескураженным видом пробежал глазами главу, в которой мы с Китсом, беседуя о том о сем, прогуливаемся по кварталу Флорес, и с улыбкой мертвеца вернул мне рукопись. А жаль: книга была веселая, раскованная, беззаботная, со множеством вставок, переносов действия, немыслимых пируэтов и прыжков — такие книги любят поэты и хронопы. Рассказываю об этом сейчас только потому, что сегодня утром в Париже один, как нынче выражаются, ангажированный писатель убеждал меня в необходимости иметь целостную, внутренне непротиворечивую систему взглядов. И пока я уворачивался от него, растворяясь в облаке с явным привкусом коньяка, образ Китса опять вернулся ко мне из далекого мира той комнатенки в Буэнос-Айресе на углу улиц Лавалье и Реконкиста, где мы встречались на еще белом листе бумаги, а впереди была целая ночь. И теперь вы, может быть, поймете то, что последует ниже — мою теорию о хамелеонах и воробьях, которую я обнародую здесь только для того, чтобы растормошить умственный покой тех, кто утвердился в непререкаемой истине.

А *теперь о хамелеоне*

> Некто, давно не видевший господина К., приветствовал его словами: "Да вы совершенно не изменились".
> "Ой!" — вскрикнул господин К., побелев от ужаса.
>
> Бертольт Брехт. *Истории о господине Койнере*

Рано или поздно настает день, когда репортеры, критики и аспиранты, стряпающие о писателе очередную диссертацию, излагают, ждут, а то и позарез требуют от него идеологическую и эстетическую платформу. Бывает, конечно, что у писателя *тоже* есть какие-то мысли, но даже и тогда они навряд ли приведены в систему и ожесткокрылились до такой степени, чтобы исключить всякое противоречие, как оно сплошь и рядом происходит с жесткокрылыми философами или политиками, которые выбрасывают из головы или знать не желают всё, что не касается их хитиновых крылышек, их твердых, с точностью посчитанных, аккуратнейших лапок. Ницше — а он был всем хронопам хроноп — как-то сказал,

1. Название фильма Ч. С. Чаплина (1931).
2. Джелли Ролл Мортон (1885—1941) — американский пианист, руководитель джазового оркестра.

что только безмозглый дурень не противоречит себе по пять раз на дню. Понятно, он имел в виду не мнимые противоречия, под которыми, только поскреби, откроется обычное двоедушие (господинчик, подающий уличной нищенке и эксплуатирующий пять десятков рабочих у себя на фабрике зонтов), а готовность твоего сердца биться в лад со всеми четырьмя сердцами этого спрута-космоса, каждое из которых твердит свое и по-своему право, и гонит кровь, и питает мир, — то хамелеонство, которое всякий читатель без труда найдет и полюбит или возненавидит в этой книге, как и в любой другой, если ее автор не вконец ожесткокрылел. День, о котором у нас идет речь, заключает в себе восемьдесят миров — число, которому есть свои причины, начиная с той, что оно нравилось моему тезке,[1] — но вчера их было пять, а сегодня вечером может стать сто двадцать, никто не знает, сколько миров умещается в одном дне хронопа или поэта, и только бюрократы духа вбили себе в голову, будто их день измеряется раз навсегда заданным количеством единиц, словно хитиновыми лапками, которые знай себе шустрят по дорожке, именуемой у них неуклонной линией мысли.

Если выразиться подоходчивей — поскольку все изложенное выше надо, ясное дело, понимать неоднозначно, а не сводить к точке зрения скарабея с сине-розовыми пластинками на спине, — скажем так: хроноп противоречит себе на каждом шагу, в мире под номером четырнадцать он думает и чувствует иначе, нежели в двадцать восьмом или в девятом из миров, но тут с ним и происходит то ужасное и чудесное, чего жесткокрылые никак не могут принять ("Ах, если бы Шелли оставался верен себе..."; "Пушкин, целующий руку царю, — это же невозможно"; "Арагон, сюрреалист, марширующий по партийной указке" и проч.). Дело в том, что хроноп и поэт чаще всего прекрасно знают: их противоречия не идут против природы, поскольку они, если так можно выразиться, еще доприродны, а четыре сердца этого гигантского осьминога хоть и бьются вразнобой, но в каком-то невидимом средоточии толкают, что ни говори, одну кровь. Еще раз подчеркиваю, сеньора, речь не о внешних противоречиях — в этом-то смысле поэт мало чем отличается от члена городского совета, от врача-гинеколога или от товарища Брежнева, и очень может быть, что Шелли и вправду виноват, а Пушкин... и т. д. и т. п. Но я говорю о готовности впитывать в себя мир, о силах осмоса, о чуткости барометра, о шкале приемника, который ловит, и настраивается, и выбирает волны, не предусмотренные никакими уставами никаких Международных радиокомитетов. Говорю об ответственности поэта, который своей волей освободил себя от всякой ответственности, анархиста, поклоняющегося космическому строю, а не новому порядку или звонкому лозунгу, под который в парадном (пародийном!) строю чеканят шаг будь то пять, будь то семьсот миллионов человек. Говорю о том, что так не нравится комиссарам, младотюркам и красногвардейцам всех времен и краев, о способе существования, с непревзойденной точностью переданном в письме Джона Китса, которое я много лет назад назвал "письмом хамелеона" и которое заслуживает не меньшей славы, чем "Письмо ясновидца"[2]. Намек на это можно различить в одной фразе, брошенной годом раньше и как бы между прочим, где Китс рассказы-

1. Имеется в виду Жюль Верн.
2. Так, по центральному для него понятию "ясновидения", обычно называют письмо Артюра Рембо к Полю Демени от 15 мая 1871 г.

вает своему другу Бейли[1], что всю жизнь искал единственного счастья — полного растворения в настоящем, и как бы машинально добавляет: *"Когда на окно ко мне садится воробей, я живу его жизнью и тоже начинаю поклевывать пол..."* А в октябрьском письме 1818 года Ричарду Вудхаусу[2] воробей уже оборачивается хамелеоном: *"Что до характера поэта как такового... то нет у него личности, он – всё и ничто разом; характера у него нет, он упивается светом и тьмой, живет жизнью того, что любит, – будь оно ужасным или прекрасным, благородным или подлым, бедным или богатым, низким или возвышенным. Он одинаково наслаждается, чувствуя себя Яго и Имогеной. То, что отталкивает добродетельного философа, притягивает хамелеона-поэта... Поэт – самое непоэтическое существо в мире; не наделенный личностью, он постоянно перевоплощается в других... Ничего твердого, устойчивого в поэте нет, он и вправду самая непоэтическая из всех Божьих тварей"*.

Когда было нужно, — прочтите его переписку! — Китс находил в себе силы сделать выбор, как любой из нас, и не хуже Сартра отстаивал то, что считал хорошим, справедливым или необходимым, но, сравнивая поэта с губкой, настойчиво подчеркивая у него отсутствие личности, как позднее это делал музилевский Ульрих, Китс имел в виду то особое хамелеонство, которого никак не в силах понять жесткокрылые хитиноносцы. Если постигнуть предмет всегда означает его, в точном смысле слова, понять, так или иначе причаститься к нему, то поэтическое постижение заведомо сторонится терминологической, хитинообразной стороны вещей, оно хочет наброситься, закогтить, всеми чувствами вторгнуться в предмет — Китс бесхитростно называет это "жить жизнью воробья", а немцы потом стали именовать словом "Einfühlung"[3], так занятно звучащим посреди их научных трактатов. Это вещи давно известные, но мы ведь живем по своему, латиноамериканскому времени, где, если нет настоящего Террора, то всегда остаются мелкие ночные у́жасики, донимающие писателя во сне, кошмарчики эскапизма, половинчатости, ревизионизма, литературного распутства, самодовольства, гедонизма, искусства для искусства, башни из́ слоновой кости, да мало ли чего еще — всех синонимов, как и всех идиотов, не перечислишь. Любой комиссар готов счесть поэта то ли гомиком, то ли наркоманом, то ли безответственной размазней, а хуже всего, что одним из первых таких комиссаров был Платон. На меня, как на всех вышеперечисленных, тоже найдутся комиссары, которые будут упрекать эту книжку за ее безудержную тягу к игре. И что мне сказать в свою защиту? Я лучше опять уйду вместе с Китсом слоняться невесть где, но прежде мы напишем мелом на стене их комиссариата то, что рано или поздно придется уразуметь даже в комиссариатах. Да, уважаемая сеньора, рациональное познание *не затрагивает* человека; напротив, последний изо всех сил стремится свести предмет к упорядоченным, твердокаменным определениям, логически упростить его по собственной мерке (а комиссар проделывает это идеологически, моралистически и т. п., лишь бы прозелиты спали спокойно). Субъект, рассуждающий по правилам логики, превыше всего на свете ставит личность, свою драгоценную персону, правдами и не-

1. Бенджамин Бейли (1791–1853) — английский литератор, друг и корреспондент Китса.
2. Ричард Вудхаус (1788–1834) — английский литератор, консультант нескольких издательств, друг Китса, собирал и переписывал его сочинения, письма, "крылатые слова" и проч.
3. Вчувствование (*нем.*) — термин немецкой феноменологической философии и философской герменевтики.

правдами защищает ее от осмотического влияния реальности, чтобы сохранить свою исключительную позицию и противостоять окружающему, потому что в человеческой жажде познания всегда есть какая-то враждебность к миру, страх *раствориться* в нем. Поэт же, как видите, наоборот, не собирается обороняться. Он отказывается оберегать свою личность в акте познания, поскольку некий тайный знак, отметина под левой грудью в виде цветка клевера из волшебной сказки, одарил его с детских лет способностью на каждом шагу чувствовать себя другим, без труда покидать собственное тело, чтобы перенестись в то, что без остатка поглощает поэта, переселиться в ту вещь, которая хочет быть воспета его голосом, в ту природную или духовную материю, из лирического огня которой родится потом стихотворение. В жажде бытия поэт снова и снова устремляется к реальности с неутомимым гарпуном поэмы, всякий раз ища реальность все более глубокую, более *реальную.* Поэзия для него — орудие овладения реальностью, но вместе с тем и непременно жажда ею владеть, своего рода сеть-самолов, снасть и страсть разом. Дар поэта — жажда, но прежде всего и ровно в той же мере — обладание тем, чего жаждешь. Отсюда многочисленные и разные измерения поэтики и поэта: он подчиняется эстетическому наслаждению речью и ровно в той же мере рвется к обладанию; он вторгается в реальность, охотясь за ее сутью, и тем самым находит в себе самом поэтическое орудие, способное вырвать у *другого* ответ, который он сможет превратить в свой, который сделает своим, а значит, и нашим; такие вещи, как "Дуинские элегии"[1] и "Камень солнца"[2], навсегда рушат мнимую Кантову перегородку между кожей нашего духа и гигантским телом космоса, настоящей родины каждого из нас. Видите ли, сеньора, простого человеческого опыта для поэта мало, но он умножает его, если в то же время отдается своему уделу поэта и если этот поэт понимает особую связь, которая должна соединить одну явь с другой. Вот где корень романтических заблуждений Эспронседы[3] или Ламартина, веривших, будто удел поэта следует подчинить личному опыту (чувствам и переживаниям, требованиям морали и общества), вместо того чтобы, обогатив и очистив все перечисленное поэтическим предчувствием, сделать его, наоборот, движущей силой слова, которая вынесет речь за узкие рамки личного, превратив в стихотворение, а значит — в подлинный плод человеческого труда. Иначе откуда у Китса, человека, в моральном и умственном плане не признававшего ни малейших экивоков, это бросающееся в глаза противоречие между его "человеческой" личностью и всем тоном им написанного, в котором нет ничего от сиюминутного, "заказного"? Что означает эта его постоянная подмена себя предметом, это упорное нежелание быть героем собственных стихов?

Вот в чем, сеньора (и это мы выведем на воротах комиссариата большими буквами), состоит суть проблемы. Только слабые любят подчеркивать свой личный вклад в написанное, только у них голова идет кругом от мысли, что они наконец-то нащупали твердую почву, и литературные способности на минуту делают их сильными, уверенными, благородными. Чаще всего они вдаются при этом в автобиографизм или панегирик (стихи от имени "я" или от имени героя сегодняшних политических но-

1. "Дуинские элегии" — поэтический цикл Рильке (1923).
2. Поэма Октавио Паса (1957).
3. Хосе де Эспронседа-и-Дельгадо (1808—1842) — испанский писатель-романтик.

востей — большой разницы тут не вижу), как в других случаях — из ущербности либо мстя за свои унижения — впадают в расизм. Не стану злоупотреблять примерами — мало ли их в любых воспоминаниях, в стихах, которые хотели бы стереть сегодня из полного собрания своих сочинений столько прославленных сеньоров? Внутренняя убежденность Китса в собственной душевной полноте, доверие к живущему в нем человеческому духу ("It takes more than manliness to make a man"[1], — говорил Д. Г. Лоуренс, а он в этом кое-что понимал) делают его равно далеким и от исповедального нарциссизма в манере Мюссе, и от одических восторгов по адресу очередного освободителя или тирана. Перед лицом всех на свете комиссаров, требующих от него однозначной присяги, поэт знает: он может с головой нырять в реальность, где не действуют ничьи указки, может не цепляться за себя и сжигать за собой мосты, сохраняя высшую свободу человека, который всегда найдет дорогу назад, и убежденность в том, что уж он-то, уверенно и твердо стоя на земле, при любом раскладе останется собой — авианосцем, без малейшей опаски ждущим, когда вернутся домой его рабочие пчелы.

Кода с нотками личного

Потому, сеньора, я и говорил, что эту прогулку хамелеона по разноцветному коврику поймут немногие, хотя мой обычный окрас и маршрут различить нетрудно, стоит только всмотреться. Кому надо, знает: моя сторона — левая, а цвет — красный. Но об этом я никогда не стану распинаться, а уж если заговорю, то ничего не суля и ни от чего не зарекаясь. Думаю, у меня есть занятие получше, и некоторые — их, кстати, не так мало — это понимают. Включая даже кое-кого из комиссаров, поскольку никто из живущих на свете не безнадежен окончательно и многие поэты по-прежнему пишут мелом на воротах комиссариатов, которыми по-прежнему битком набиты север и юг, восток и запад нашей чудовищной, невероятно прекрасной Земли.

Перевод Б. Дубина

1. Мужественность — это еще не мужество (*англ.*).

Хулио Кортасар

Последний раунд

Эссе и рассказы из книги

Очевидцы

КОГДА я сказал Поланко, что у меня дома живет муха, летающая вверх тормашками, наступила одна из тех пауз, которые я сравнил бы с дырами в плотном, как сыр, воздухе. Разумеется, Поланко — истинный друг, а потому он в конце концов лишь вежливо поинтересовался, уверен ли я в этом. Мне было не до обид, так что я поведал ему во всех подробностях, как обнаружил эту муху, дойдя до страницы 231 "Оливера Твиста", то есть как я сидел взаперти и при закрытом окне у себя в комнате и читал "Оливера Твиста", как затем в тот самый миг, когда коварный Сайкс собрался убить бедняжку Нэнси, поднял глаза и увидел трех мух, летавших у самого потолка, — и одна из мух летала лапками кверху. То, что заявил после этого Поланко, — полный бред, но не стану его цитировать, не рассказав прежде все по порядку.

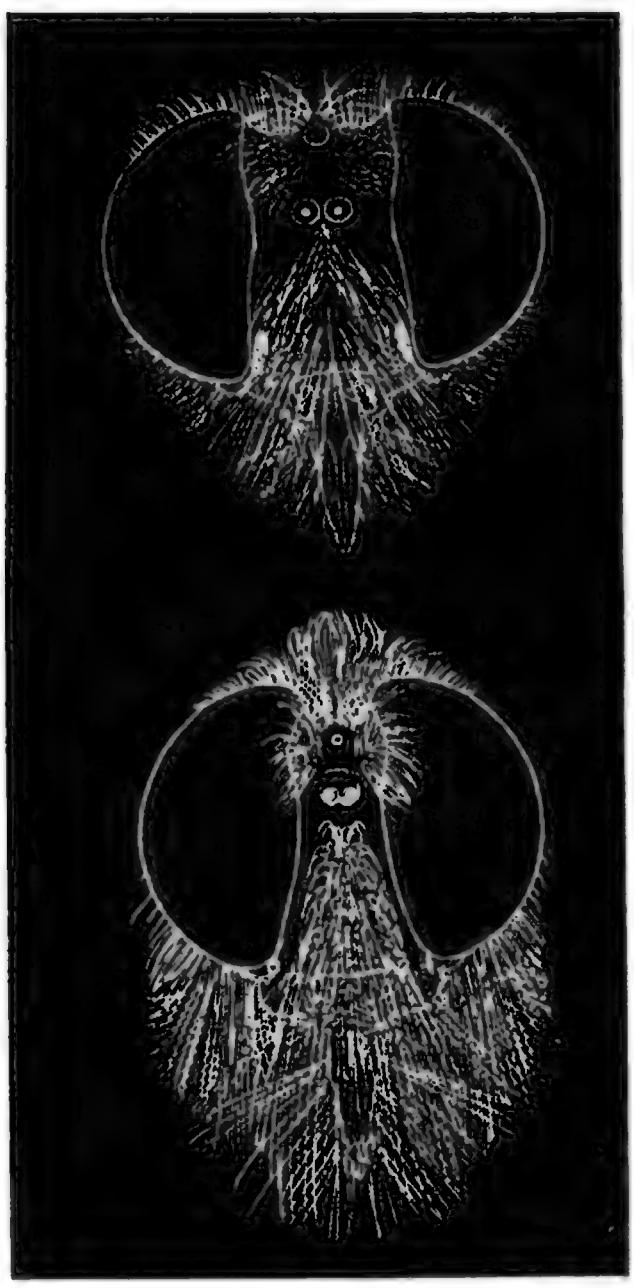
Сначала я не нашел ничего необычного в том, что муха вздумала полетать лапками кверху. Пусть раньше мне и не приходилось сталкиваться ни с чем подобным, наука утверждает, что не стоит с порога отвергать данные органов чувств, даже если речь идет о явлении новом и доселе невиданном. Первой моей мыслью было, что бедное насекомое делает это по глупости или у него повреждены нервные центры, отвечающие за координацию движений, но, как я вскоре убедился, муха была не менее бодрой и веселой, чем две ее товарки, ортодоксально кружащие лапками книзу. Просто эта муха летала наоборот, отчего, помимо всего прочего, ей было намного удобнее садиться на потолок, и время от времени она без малейшего усилия как бы приклеивалась к нему. Однако за все хорошее надо платить, и каждый раз, когда ей хотелось отдохнуть на коробке из-под сигар, она была вынуждена, если воспользоваться авиационным термином, входить в штопор, тогда как ее приятельницы по-королевски плавно приземлялись на этикетку "made in Habana", на которой Ромео душил в объятиях Джульетту. Как только мухе надоедал Шекспир, она снова взлетала лапками кверху и вместе с двумя подругами принималась чертить под потолком бессмысленные фигуры, которые Повель и Бержье[1] упорно именуют броуновскими. Все это удивляло и в то же время казалось до странности естественным, словно иначе и быть не могло; оставив бедную Нэнси во власти Сайкса (да и как помешать преступлению, совершенному сто лет назад?), я вскарабкался на кресло и попытался изучить вблизи феномен, в котором так причудливо переплелись бессмысленное с невероятным. Когда сеньора Фотерингем (хозяйка моего пансиона) пришла звать меня к ужину, я из-за закрытой двери ответил, что буду че-

© Н. Беленькая, Э. Брагинская, Б. Дубин, В. Капанадзе, А. Кофман, Е. Хованович. Переводы, 2001

1. Жак Повель и Луи Бержье — современные французские философы, авторы ряда книг, написанных совместно. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

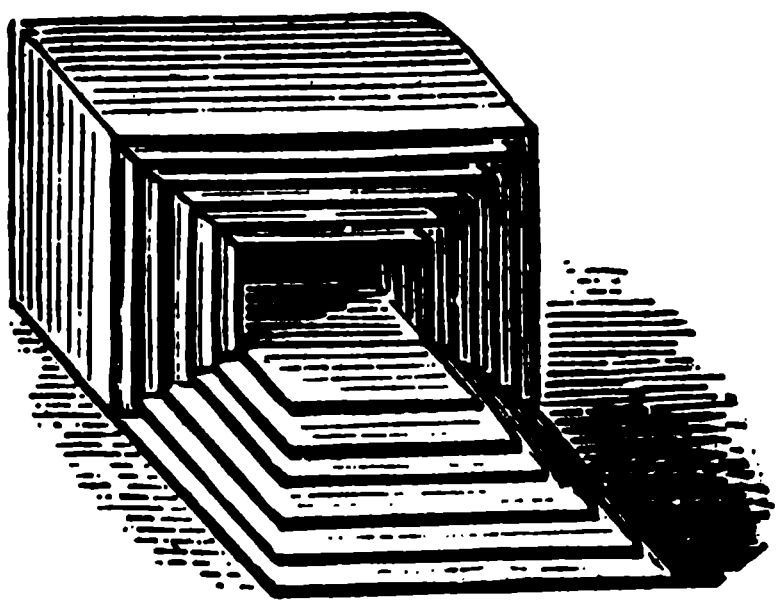
рез пару минут, а заодно, считая ее знатоком во всем, что касается времени, поинтересовался, сколько в среднем живут обычные мухи. Сеньора Фотерингем, хорошо изучившая своих постояльцев, без тени удивления ответила мне, что дней десять-пятнадцать и что пирог с крольчатиной уже стынет. Мне хватило первой из двух полученных информаций, чтобы принять решение, молниеносное, как прыжок пантеры. Я твердо вознамерился исследовать, описать и донести до научной общественности мое очень маленькое, но тревожное открытие.

Как я и рассказал позднее Поланко, трудности были очевидны с самого начала. Надо ли говорить, что мухе, летай она хоть так, хоть сяк, ничего не стоит улизнуть из любого помещения; но, загнав муху в закрытый кувшин или стеклянный ящик, мы рискуем вызвать нежелательные изменения в ее поведении и сократить срок ее жизни. Да и кто знает, сколько из десяти—пятнадцати отпущенных природой дней осталось на долю этому крошечному созданию, которое беззаботно кружит лапками кверху в тридцати сантиметрах от моего лица? Я понял, что если сообщу о своем открытии в Музей естествознания, ко мне тут же пришлют увальня с сетью, и он одним хлопком покончит с моей невероятной находкой. Если я сниму муху на пленку (Поланко это умеет, правда снимает только женщин), риск будет двойной: во-первых, свет софитов может так повлиять на механизм полета мухи, что она вернется к обычным повадкам, чем крайне разочарует и Поланко, и меня, вероятно, да и себя саму, не говоря уже о том, что зрители наверняка обвинят нас в мошенническом использовании фотомонтажа. Менее получаса (ведь нельзя было забывать, что жизнь мухи течет во много раз быстрее, чем моя) понадобилось мне на принятие решения: лучший выход — сокращать понемногу размеры комнаты до тех пор, пока мы с мухой не окажемся в минимально допустимом пространстве, ибо таково необходимое условие научной чистоты эксперимента (я собирался вести дневник, делать фотографии и прочее, и прочее), иначе моему докладу будет грош цена. Однако прежде всего надо было вызвать Поланко, чтобы он, выступив свидетелем, убедил общественность не столько в особенностях полета мухи, сколько в моем душевное здоровье.



Избавлю вас от излишне подробного описания моих дальнейших титанических усилий в борьбе с часовой стрелкой и с сеньорой Фотерингем. Наловчившись входить и выходить, только когда муха была далеко от двери (в первый же раз, когда я попытался выйти, одна из двух ее приятельниц, к счастью для себя, улетела прочь; другая вскоре была безжалостно раздавлена пепельницей), я начал завозить материалы, необходимые для сокращения пространства, но сперва предупредил сеньору Фотерингем, что перемены будут носить временный характер, и передал из-за чуть приоткрытой двери ее фарфоровых овечек, портрет леди Гамильтон; за ними последовала и почти вся мебель, но тут я был вынужден идти на крайний риск, распахивая дверь настежь,

пока муха отдыхала на потолке или умывалась, сев на мой письменный стол. На первом этапе подготовительных работ волей-неволей приходилось следить не столько за мухой, сколько за сеньорой Фотерингем, которая, по моим наблюдениям, явно подумывала о звонке в полицию, а с полицейскими мне вряд ли удалось бы объясниться через щелку в двери. Сильнее всего встревожила сеньору Фотерингем доставка огромных листов прессованного картона, о назначении которых она, естественно, догадаться не могла, а правду я бы ни за что не открыл, потому что знал хозяйку пансиона достаточно хорошо: способы мушиного полета были ей в высочайшей степени безразличны; пришлось сказать, что я участвую в разработке архитектурных проектов, имеющих определенное отношение к идеям Палладио[1] (особенности перспективы в театре с эллиптическими арками); слова мои она выслушала с тем выражением, которое в похожих обстоятельствах появилось бы на морде черепахи. Я пообещал ей возместить любой возможный ущерб, и через два часа листы картона были установлены на расстоянии двух метров от стен и потолка, для чего пришлось прибегнуть ко всяческим ухищрениям, а также скотчу и скрепкам. Муха, казалось, не проявляла ни недовольства, ни тревоги; она по-прежнему летала лапками кверху и успела уничтожить значительную часть куска сахара, запив его водой из наперстка, который я заботливо поставил в самом удобном месте. Надо пояснить (все это тщательно зафиксировано в моем дневнике), что Поланко не оказалось дома, и некая сеньора с панамским акцентом заявила мне по телефону, что местонахождение моего друга ей неизвестно. При той замкнутой и уединенной жизни, какую я веду, довериться я мог одному лишь Поланко. Дожидаясь его появления, я продолжал сокращать жизненное пространство мухи, чтобы создать оптимальные условия для эксперимента. К счастью, вторая партия картона оказалась куда меньше первой — что понятно любому владельцу русской куклы матрешки, — а потому сеньора Фотерингем, глядя, как я затаскиваю листы к себе в комнату, всего лишь поднесла руку ко рту и подняла высоко над головой разноцветную метелку для стряхивания крошек со стола.



Я со страхом предчувствовал, что жизненный путь моей мухи скоро оборвется. Мне прекрасно известно: субъективизм — первый враг экспериментатора, однако у меня создалось впечатление, что она все чаще присаживается отдохнуть или умыться, словно летать ей надоело или полет стал ее утомлять. Я слегка помахивал рукой, чтобы убедиться в неизменности ее рефлексов, и крошечное существо каждый раз стрелой взмывало в воздух — лапками кверху, потом облетало становившееся все более тесным помещение — по-прежнему вверх тормашками, время от времени устремлялось к листу картона, служившему потолком, и садилось на него с небрежным изяществом, которого мухе — как ни больно об этом говорить — так не хватало, когда она опускалась на кусок сахара или на кончик моего носа. Поланко дома не было.

1. Андреа Палладио (настоящая фамилия ди Пьетро; 1508—1580) — итальянский архитектор.

На третий день, в ужасе от мысли, что жизнь мухи может прерваться в любое мгновение (с невольной усмешкой я представлял ее лежащей на полу лапками кверху, недвижимой и теперь уже навеки уподобившейся всем прочим мухам), я приволок последнюю партию картона и ограничил жилое пространство до такой степени, что уже не мог стоять во весь рост, и отныне вел наблюдение, расположившись на полу на двух подушках и матрасике, которые, рыдая, принесла мне сеньора Фотерингем. На этом этапе работы сложнее всего было входить и выходить: каждый раз приходилось осторожно снимать и снова устанавливать один за другим три листа картона, следя за тем, чтобы не осталось ни малейшей щелочки, и только потом открывать дверь комнаты, за которой в последнее время завели обычай собираться жильцы пансиона. Вот почему, услышав наконец в телефонной трубке голос Поланко, я издал вопль, которому впоследствии как он, так и его оториноларинголог дали самую суровую оценку. Я начал бормотать какие-то объяснения, но Поланко прервал их, заявив, что примчится ко мне немедленно. Однако, поскольку нам двоим и мухе в тесном помещении не хватило бы места, я решил сначала ввести его в курс дела, чтобы потом он, понаблюдав за мухой один, засвидетельствовал, что скорее с ума сошла муха, нежели я. Мы договорились встретиться в кафе на углу около его дома, и я за кружкой пива изложил, что от него требуется.

Поланко раскурил трубку и посмотрел на меня долгим взглядом. Рассказ мой явно произвел на него сильное впечатление, он, кажется, даже слегка побледнел. Если не ошибаюсь, я уже упоминал, что вначале он вежливо поинтересовался, уверен ли я сам в том, о чем рассказываю. Видимо, мне удалось убедить его; он впал в глубокую задумчивость и молча продолжал курить, не замечая моего нетерпения (вдруг она уже умерла? а вдруг умерла?), а я поспешно расплатился за пиво, чтобы заставить его, черт возьми, подняться с места.

Но он и не думал вставать; тогда я, выйдя из себя, закричал, что помочь мне — его моральный долг, ведь моему докладу никто не поверит, если факты не подтвердит надежный свидетель. И тут он пожал плечами — с таким видом, словно на него внезапно накатила смертная тоска.

— Бесполезное это дело, приятель, — сказал он наконец. — Тебе-то, может быть, и поверят даже без моего свидетельства. А вот мне...

— Тебе? Почему же тебе не поверят?

— Потому что все гораздо хуже, чем кажется, — пробормотал Поланко. — Подумай сам: ведь это ненормально и даже неприлично, чтобы муха летала кверху лапками. Да и нелогично, если разобраться.

— Но именно так она и летает! — заорал я, до смерти напугав сидевших поблизости посетителей.

— Кто ж спорит? Именно так она и летает. Но на самом-то деле эта муха продолжает летать точно так же, как любая другая муха. Просто ей на долю выпало стать исключением — но совсем в ином плане. Это не она, а все остальное перевернулось и встало с ног на голову, — сказал Поланко. — Но вот тут мне, пойми, никто не поверит, потому что это недоказуемо, тогда как муху каждый может видеть собственными глазами. Так что пойдем-ка лучше, я помогу разобрать твои картонные сооружения, пока тебя не выставили из пансиона. А?

Перевод Е. Хованович

Обращение Теодора В. *Адорно*

/ не написал почти ничего о котах и кошках, и это странно, потому что кот и я, мы как Инь и Ян, навечно прильнувшие друг к другу (а в этом весь Тао[1], и заметьте, любой *gato* – то есть по-испански *кот* – имеет все три буквы Тао, а первая – g – напоминает маленькое отверстие, которое всегда делают в пончо женщины индейского племени навахо, чтоб душа их не осталась в плену одеяния. Впрочем, Киплинг уже давно открыл, что кот walks by himself[2] и ничто, никакой Тао, никакие магические заклинания не в силах удержать это существо вне пространства его намерений и дел. / В. Адорно часто разгуливал по страницам Сеньона, и тут мне, пожалуй, надо объясниться: дело в том, что его Инь и мое Ян (или наоборот – в зависимости от фаз луны и цветенья трав) сдружились и переплелись без всякого договора, без этого – вот вам котеночек, и значит, наливай ему вовремя молока в блюдце, тогда он постепенно раскроет перед тобой свои кошачьи повадки: пометит территорию, будет спать на твоих коленях, станет ловить тебе мышей. Но у нас ничего похожего! Ничего похожего на этот горестный пакт одиноких старушек со своими котиками или кошечек со стариками. Мы с женой увидели Теодора, когда он шествовал по тропе, ведущей к нашему дому. Кот был грязный, этакий бродяга черный под густым слоем пыли, едва прикрывающей проплешины – следы жестоких сражений. Потому что Теодор вместе с десятком других котов жил тем, что ему перепадет на помойках, вроде бедолаг, которые роются на свалках.

И битва за каждый селедочный скелет – это Аустерлиц, Каталаунские поля, Канча-Райяда[3], это рваные уши, хвосты, содранные в кровь, это жизнь свободного кота. Но Теодор был сообразительнее других котов, что сразу стало ясно, как только он мяукнул у входа и, не подпуская к себе, всем своим видом дал понять: если блюдце с молоком будет поставлено на приемлемой для него *no cat's land*[4], он соизволит его выпить. Мы выполнили это условие, и Теодор решил, что нас, пожалуй, можно исключить из числа презренных; взаимный молчаливый уговор помог нам блюсти нейтральную зону без всяких там красных крестов и организаций объединенных наций – мы просто оставляли дверь приоткрытой ровно настолько, чтобы не задеть его самолюбие, и вскоре черное пятно, закручиваясь настороженной спиралью, стало рисоваться на красных плитах гостиной, потом облюбовало коврик у камина, и вот там-то, сидя с книгой Пако Урондо[5], я увидел первый знак нашего альянса: приглушенно мурлыча, Теодор растянулся в полудреме, как у себя дома, и хвост доверительно лег во всю длину. Спустя два дня он позволил мне расчесывать ему шерсть щеткой, а через неделю я принялся лечить его раны оливковым маслом и серной мазью; все лето он приходил к нам каждое утро и каждый вечер, и хоть бы раз, представьте, хоть бы разок

1. Дао – одна из основных категорий китайской философии (в испанском написании Тао).
2. Гуляет сам по себе (*англ.*). Аллюзия на сказку Р. Киплинга "Кот, который гулял сам по себе".
3. Каталаунские поля – равнина на северо-востоке Франции, где в 451 году войска Западной Римской империи в союзе с франками, вестготами, бургундами и др. разгромили гуннов и их союзников во главе с Аттилой; имеются в виду жестокие сражения во время войны за независимость Чили (1814 и 1818 гг.), происходившие в долине Канча-Райяда, в которых победу одержали роялисты.
4. Игра слов: no man's land – ничейная земля (*англ.*).
5. Франсиско Урондо (1930–1976) – аргентинский поэт, прозаик и драматург.

соблаговолил остаться на ночь, но мы и не настаивали, нам уже пора было в Париж, а взять его с собой — никакой возможности, цыгане и синхронные переводчики, мотающиеся по свету, не заводят котов; кошки, коты — это закрепленная территория, это гармоничное согласие с ее пределами; у кота нет тяги к странствиям, он неспешно движется по своей маленькой орбите — из кустов к плетеному креслу, из прихожей к клумбе с анютиными глазками. Рисунок его движения — томливый, как у Матисса, этого вальяжного кота от живописи, и никогда, как у Джексона Поллока или, скажем, у Аппеля[1] /день отъезда — жуткое чувство вины: а что, если он отвык от прежней жизни, что, если все это молоко, все эти кусочки со стола, вся наша ласка обернутся непоправимым злом, и — снова помойки, снова разодранные уши, снова разборки не хуже, чем у бандитов? Восседая на каменной ограде, он смотрел, как мы уходим, такой чистенький, с блестящей шерсткой, и все принимал, все понимал. Зимой я думал о нем без конца и мысленно его похоронил, мы говорили о Теодоре с элегическими интонациями в голосе. Но вот снова лето, снова наш Сеньон, и когда я в первый раз пошел с мусором на помойку, оттуда разом выскочили восемь кошек — серо-бурых, грязно-белых и черных, но не Теодор, нет: его белый галстучек на глянцево-черном не дал бы обознаться. Что ж, наши опасения оправдались, естественный отбор, закон самого сильного, бедный зверь. Прошло дней пять-шесть, мы ужинали на кухне и вдруг видим — сидит за окном этакий лунный призрак из фильма Мидзогути[2]. Разевает рот, мяукает, но в оконном стекле — кадр немого кино; у меня, дурака несчастного, глаза повлажнели, я поспешно распахнул окно и осторожно протянул ему руку, каждый знает, сколько всего могут стереть и порушить восемь месяцев разлуки. Теодор позволил взять себя на руки, грязный, больной, но тотчас спрыгнул на пол, и стало видно: сидит себе угрюмый, чужой и ждет еды с сознанием своего полного на то права. А потом сразу отправился к двери этаким своим манером и по обыкновению замяукал истошно, будто ему прищемили душу. На другое утро он уже играл у нас, мирный и веселый, покорно стерпел и щетку, и серную мазь. На следующий год все повторилось, правда, он не появлялся целый месяц, будто нам в наказанье, пусть думают, что я погиб, пусть угрызаются. Но в конце концов пришел — отощавший, весь больной, и это был третий и последний год языческой и раздольной жизни Теодора В. Адорно, тогда я его и сфотографировал, и написал о нем, и, конечно, снова принялся лечить, что-то у него случилось с шерстью, оплешивел. Вдобавок ко всему Теодор влюбился и от этого совершенно одурел, ходил по дому туда-сюда и, задрав голову, испускал утробные вопли. А к вечеру ошалело несся через сад и потом долго плыл в клеверах. Однажды я чуть не на цыпочках последовал за ним и увидел: бежит по тропке к одной ферме в долине, а потом — раз! — и скользнул куда-то, завывая и плача. Бедный Теодор-Вертер, сраженный любовью к какой-то позорно доступной кошке. Чем кончится эта идиллия среди лавандовых трав Воклюза? Какая судьба ждет Теодора? Вряд ли судьба Вертера, ско-

1. Джексон Поллок (1912–1956) — американский художник, использовал технику dripping (нанесение кистью цветных пятен на холст, лежащий на полу); Карел Аппель (р. 1921) — голландский художник, много работавший в Париже.
2. Кэндзи Мидзогути (1898–1956) — японский кинорежиссер; отсылка к фильму "Сказки туманной луны после дождя".

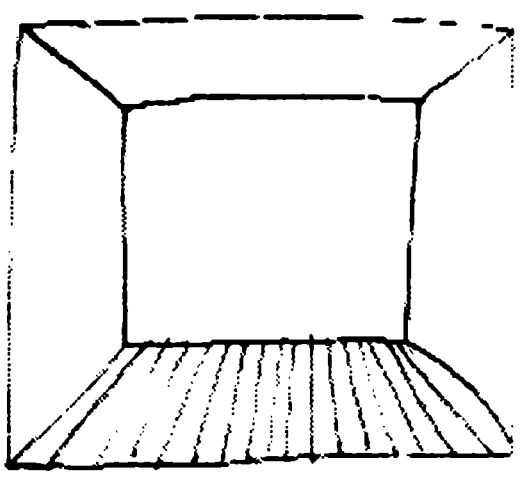
рее — Хуана де Маньяры[1]: я убедился в своей правоте только теперь, этим летом, и то лишь спустя два месяца после нашего приезда в Сеньон, когда мы почти смирились с исчезновением Теодора. Погиб, что там! Конечно погиб: какой-то помойный котяра прокусил ему горло — и все. Бедняжка Теодор, влюбленный, обессиленный, ну жуть / половина двенадцатого — самое время сходить за хлебом, попутно отправить почту и выбросить мусор; я шел по тропинке, ни о чем в особенности не думая, как это бывает в минуты неожиданных открытий (тут еще и еще раз поразмыслить: почему, собственно, когда твое внимание ничем не занято, перед тобой вдруг приоткрывается дверка, и как это взять и от всего отключиться, раз иначе ты не можешь сосредоточиться. / экспресс-почтой, а это авиа, allez, au revoir monsieur Serre, вот, пожалуйста, ваш горячий батончик, пару слов с месье Бланком, на ходу обмен метеорологическими соображениями с мадам Амурдедье, и вдруг — темное пятнышко под желтым разливом полуденного света, дом мадемуазель Софи, темный клубочек у дверей, не может быть, как это, что за черт, да нет, днем все кошки черны, ну что я, чтобы великий язычник грелся на солнышке у дверей этой сухонькой мадемуазель Софи, этой сгорбленной старой девы, этой богомолки, очки и шляпка и запавший рот, затерянный между нависшим носом и задранным подбородком, Теодор! Теодор! Я прошел мимо, он даже не взглянул на меня, я тихонько позвал: *Теодор. Теодор chat* ну хоть бы шевельнулся, Хуан де Маньяра пришел к вере, я увидел блюдечко с молоком и рядом — жалкое ребрышко, такое же, наверно, как у самой мадемуазель. Рацион убогой жизни церковной крысы, запах дешевого мыла и воска. Новообращенный Теодор презрел меня окончательно, он готовится к вечной жизни, уверовав, что у него есть душа, может, даже *ночью спит дома*, вот она — кротость, вот последнее покаяние, *я — грешный*, надо же, он и мысли не допускал о закрытой двери, а теперь — пожалуйста — остренькие коленки мадемуазель Софи, вышитые салфетки, молитвы в лад мурлыканью, праведная жизнь в прованской деревне. А как же Тао, как же любовные подвиги и эта особая манера играть с бумажными шариками, которые мы ему скатывали из воскресных приложений к "Насьон"? / видел еще раза два-три, но он так и не признал меня, ну и не надо, я больше не стану звать тебя, да и есть ли у меня, собственно, право, коль скоро ты, самый вольный и языческий кот, а теперь самый ревностный католик во всем кошачьем царстве Воклюза, лежишь-полеживаешь у дверей твоей святоши, охраняешь ее словно верный пес. Ах, Теодор, до чего удивительно было смотреть, как ты, хвост трубой, бежишь по тропке к зарослям лаванды, исходя стоном по своей возлюбленной; сколько радости доставляла нам встреча с тобой каждый год; ты появлялся когда тебе вздумается, порой даже лунной ночью, выбирал все-таки часок-другой, чтобы впрыгнуть в окно и побыть с нами, и, конечно, спешил к свободе, которую, как многие из нас, в конце концов променял на свое пенсионное житье-бытье, на обещанные тебе небеса.

Перевод Э. Брагинской

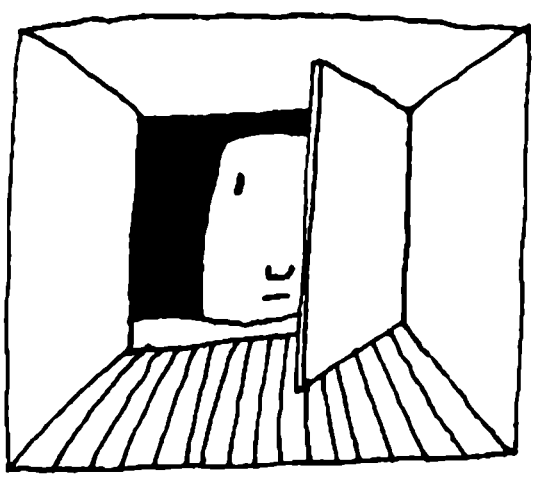
1. Хуан де Маньяра — герой одноименной драмы Антонио Мачадо и Мануэля Мачадо, а также других литературных произведений. Символ раскаявшегося Дон Жуана, который ушел в монастырь и явил пример благочестия. Прототипом Хуана де Маньяры был знатный севильский дворянин дон Мигель де Маньяра Висент и де Леса (1628—1679).

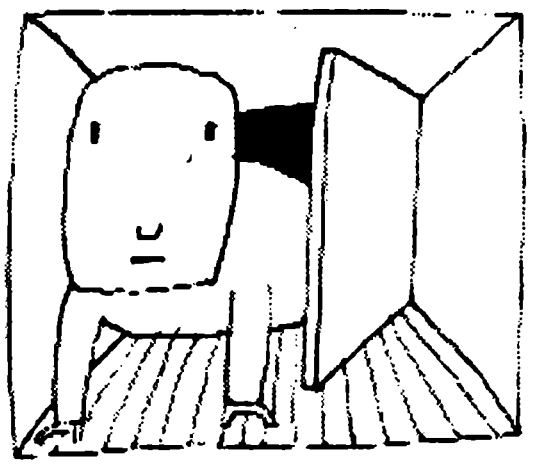
Каждый шар – это куб

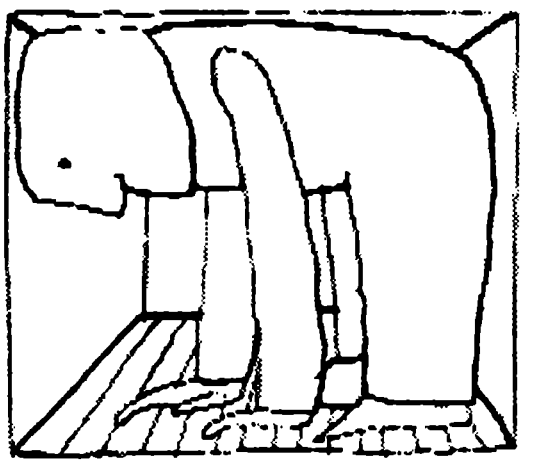
ПЕРВАЯ помеха – это, разумеется, моя тетка. Брякнешь ей, между прочим, что любой шар – это на самом деле куб, и она тут же зеленеет и начинает так топотать, что просто держись. Тетка торчит в дверях, опершись о метлу, и по глазам ее видно, что она вот-вот в меня плюнет. Потом она удаляется и начинает подметать двор; но ее чудных болеро, которые по утрам страшно радуют обитателей всего нашего дома, что-то не слышно.



Другую сложность таит в себе сам шар. Стоит мне уверенно поставить его на наклонную плоскость, на которой неколебимо стоял бы любой куб, как у несчастного уродца словно вырастают крохотные лапки, и он с быстротой молнии летит на пол, не подозревая, что прогулка закончится для него под гардеробом, как раз там, где по странному совпадению собрались густые клубы пыли. Извлечь его оттуда – целая история, приходится закатывать рукава, а я к тому же еще и аллергик, и у меня начинается такой яростный чих, что вместе с кубом из-под шкафа вылетает целый вихрь пылинок, превращающих мой чих в астматическое удушье, а это значит, что я не иду в офис, сеньор Росенталь грозится вычесть за этот день из моего жалованья, отец мстительно припоминает ночевки на свежем воздухе во время похода в пустыню, и дело кончается тем, что тетка уносит шар и водружает на отведенное ему семейным советом место – на полку в гостиной между сочинениями доктора Кронина[1] и чучелом птички, принадлежавшей когда-то моему братишке, который отошел в мир иной еще в раннем детстве.







Отцу, конечно, любопытно, что это за дурь так упорно лезет мне в голову, но я отмалчиваюсь, потому что инертность домашних угнетает меня. Где это видано, чтобы ничтожный предмет так дерзко навязывал всем свою волю? Но я еще проучу его, этот шар, который – я в этом убежден – на самом деле куб: снова поставлю его на наклонную плоскость, тетка позеленеет и затопочет, и все пойдет своим чередом, и снова полетят пылинки. Потом дождусь, пока утихнет моя астма, и поставлю куб на наклонную плоскость, потому что его место именно там, а не на полке в гостиной возле чучела птички.

Перевод Н. Беленькой

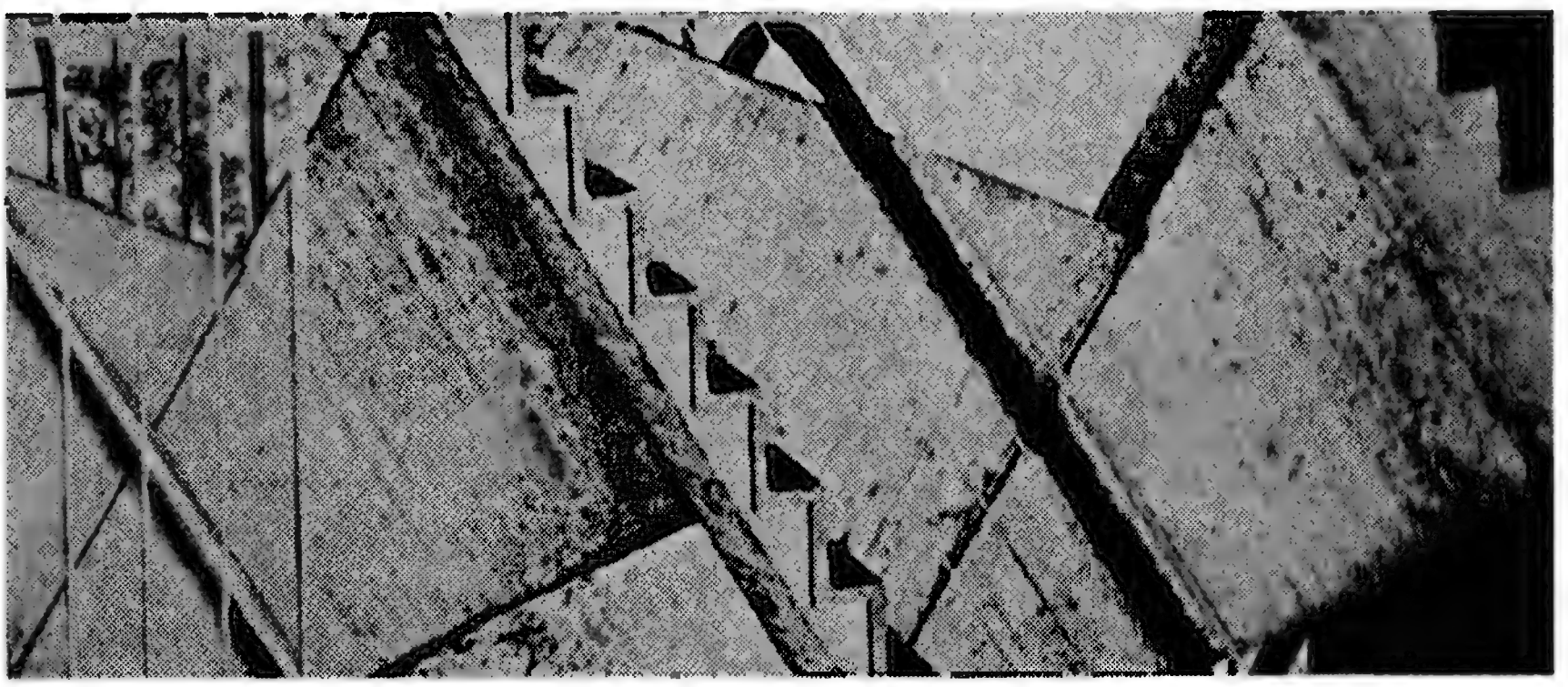
1. Джеймс Уотсон Кронин (р. 1931) – американский физик, проводящий исследования в области физики элементарных частиц.

Еще кое-что о лестницах

В одном тексте, который сам по себе не стоит упоминания, пояснялось, что бывают лестницы для подъема и лестницы для спуска; но о чем там не было сказано ни слова, так это о лестницах, по которым двигаются наверх задом наперед.

Всякий, кто имел дело с этими полезными приспособлениями, наверное, без особого труда догадался, что любая лестница станет лестницей наоборот, если начать подниматься по ней задом наперед; сомнение тут может вызвать другое — результат столь нетривиального действия. Попробуйте сами, воспользовавшись любой наружной лестницей: стоит победить первое чувство неудобства, даже головокружения, и с каждой следующей ступенькой вам будет открываться новый вид — тот, что вберет в себя и вид с предыдущей ступени, только уже откорректированный, переосмысленный и расширенный. Представьте себе, что еще совсем недавно, когда вы в последний раз поднимались по этой самой лестнице, но вполне заурядным способом, сама лестница, гипнотическая монотонность ее ступеней перечеркивали целый мир за вашей спиной; а вот если проделать тот же путь задом наперед, горизонт, поначалу обрезанный садовой оградой, отпрыгнет аж до участка семейства Пеньялоса, затем отодвинется за мельницу турчанки, метнется к кладбищенским тополям и, коли вам хоть чуть повезет, совпадет с настоящей линией горизонта, той самой, о которой толковала учительница в третьем классе. А небеса, облака? Сосчитайте облака, застыв на верхней ступени лестницы, испейте синевы, льющейся вам прямо в лицо из громадной небесной воронки. Возможно, затем, когда вы, повернувшись, доберетесь до верхнего этажа своего дома, войдете в комнаты, окунетесь в повседневную домашнюю жизнь, вы поймете, что и здесь на многое стоило глядеть тем же манером — да, именно так надо было восходить и к женским губам, и к любви, и к писанию романа. Но будьте осторожны — очень легко споткнуться и упасть; одни вещи позволяют увидеть себя, только когда поднимаешься задом наперед, а другие этому противятся, страшатся такого вот движения вверх, которое заставляет их обнажать свою суть; они упрямо цепляются за свое место и за свою маску и жестоко мстят тому, кто поднимается глядя назад, чтобы разглядеть наконец нечто иное — участок семейства Пеньялоса или кладбищенские тополя. Так что берегитесь этого стула, берегитесь этой женщины.

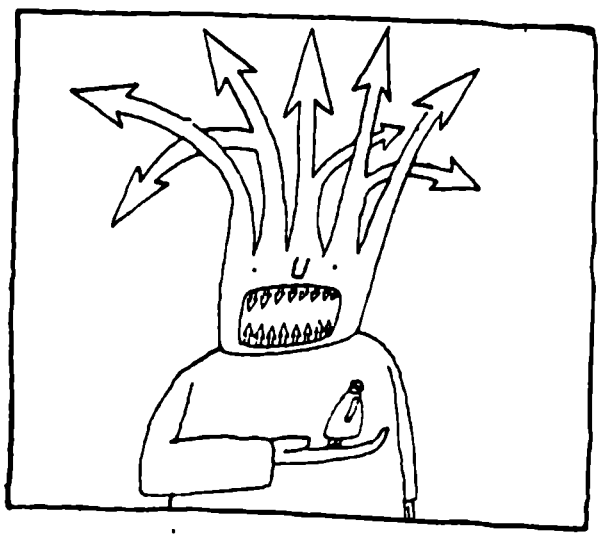
Перевод А. Кофмана

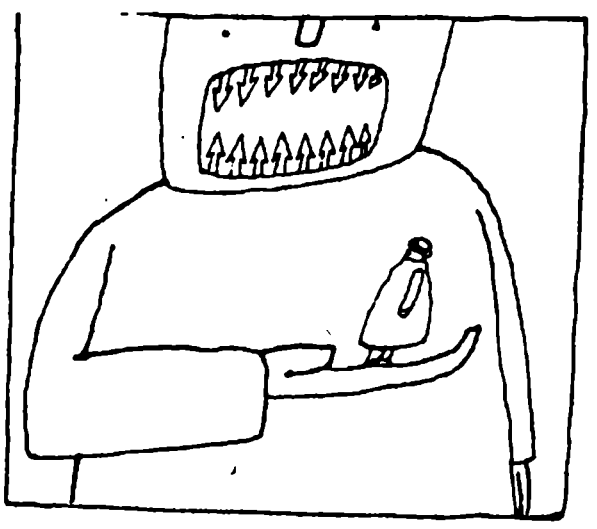


Хулио Кортасар. Последний раунд

Нетерпимости

Я никогда не выносил зевков, особенно тех, что раздирают рот полицейских. Это сильнее меня: едва увижу зевающего стража порядка, мчусь к нему и даю пощечину, вернее, две — по одной щеке и по другой, словно голубка крыльями взмахнула. Это уже стоило мне трех сломанных ребер и в общей сложности пятнадцати месяцев тюрьмы, не считая пинков и синяков. Ничего не могу с собой поделать, и единственный способ избежать неприятностей — обращать внимание лишь на тех полицейских, что любят свою работу и, ни на миг не отвлекаясь, следят за дорожным движением. С церковниками дело обстоит и того хуже: если я замечаю зевающего священника, ярость моя не знает границ. Я стараюсь почаще ходить к мессе, усаживаюсь в первых рядах и усердно слежу за святым отцом. Беда, коли он зевнет в самый возвышенный момент службы, а такое пару раз случалось. Неодолимая сила несет меня к алтарю — об остальном лучше умолчать. Мне ведомо, что в курии на меня заведены толстенные досье, а в некоторых церквах я предан анафеме и приказано вышвыривать меня вон, едва я сую нос в дверь. Сам-то я обожаю зевать, потому как это полезно для здоровья — при зевоте глаза наполняются слезами, и влага выводит из организма массу вредных веществ. Но ведь мне и в голову не придет зевнуть, когда я стою перед сеньором Росенталем с блокнотом в руке и жду, пока он продиктует мне очередное письмо с приторно любезным отказом на любую просьбу. Иногда у меня складывается впечатление, будто сеньору Росенталю не по себе оттого, что я не зеваю, поскольку мое прилежание и рвение уже заставили его поднять мне жалованье. Я почти уверен: случись мне однажды ненароком зевнуть, сеньор Росенталь будет мне в душе признателен — а то мой неумеренный интерес к работе начинает его тревожить. Но я старательно подавляю зевки, хотя после половины пятого они просто распирают мне глотку. Потому-то впадаю в бешенство, если по дороге со службы вижу зевающего полицейского, и кидаюсь на него с кулаками. Любопытно отметить, что делаю я это без малейшего удовольствия — ну как если бы, например, в тот миг я был бы одновременно и сеньором Росенталем, и полицейским, иначе говоря, сеньор Росенталь принялся бы прямо посреди улицы лупить меня по физиономии. Честно признаюсь, мне куда приятнее получать пинки и сидеть в тюрьме или, если речь идет о священнике, быть отлученным от церкви. Почему? Да потому что тут неприятности обрушиваются на меня, именно на меня, а вот в случае с пощечинами еще поди разберись — кто есть кто.





Перевод А. Кофмана

О *рассказе и вокруг него*

> Léon L. affirmait qu'il n'y avait qu'une chose de plus épouvantable que l'Epouvante: la journée normale, le quotidien, nous-mêmes sans le cadre forgé par l'Epouvante.
> — Dieu a créé la mort. Il a créé la vie. Soit, déclamait LL. Mais ne dites pas que c'est Lui qui a également créé la "journée normale", la "vie de-tous-les-jours". Grande est mon impiété, soit. Mais devant cette calomnie, devant ce blasphème, elle recule.
>
> Piotr Rawicz. *Le sang du ciel*[1]

В свое время Орасио Кирога сочинил "десять заповедей образцового рассказчика", уже самим этим названием как бы подмигивая читателю. Если девять из его предписаний достаточно тривиальны, то последнее кажется мне блистательным: "Пиши так, как если бы рассказ был интересен лишь узкому кругу твоих персонажей, одним из которых мог бы стать и ты сам. Это единственный способ вдохнуть в рассказ *жизнь*".

Глубочайший смысл этого совета заключается в идее "узкого круга", определяющей замкнутую форму рассказа — то, что я однажды назвал его сферичностью. Но к этой идее примыкает еще одна, не менее важная: утверждение, что писатель мог бы стать одним из персонажей, а значит, сама ситуация, порождающая рассказ, должна возникать и развиваться внутри замкнутой сферы, выплескиваясь затем наружу, причем внешние границы рассказа не задаются заранее, как, допустим, при лепке шара из глины. Иными словами, моменту написания рассказа должно так или иначе предшествовать ощущение некоей сферы, которая словно бы обволакивает рассказчика, и тот всеми силами старается раздвинуть эту оболочку, пока в конце концов она не растягивается до предела, что как раз и придает ей идеальную сферическую форму.

Я говорю о современном рассказе, о том, что ведет свою историю, скажем, от Эдгара Аллана По и являет собой безупречный механизм, способный выполнять повествовательную функцию с максимальной экономией средств; отличие такого рассказа от того, что французы называют *nouvelle*[2], а англосаксы — *long short story*[3], как раз и состоит в том, что луч-

1. Леон Л. утверждал, что нет ничего ужаснее обычного дня, повседневности, нас самих вне границ, установленных Ужасом. "Бог создал смерть. Он создал жизнь. Пусть будет так, — заявил Л. Л. — Только не говорите мне, что Он сотворил также "обычные дни", "повседневную жизнь". Мое безбожие велико, согласен. Но перед такой клеветой, таким кощунством и оно отступает". Петр Равич. "Кровь небес" (*франц.*).
2. Повесть (*франц.*).
3. Повесть (*англ.*).

шие образцы этого жанра — своего рода бешеные скачки наперегонки со временем, достаточно вспомнить "Бочонок амонтильядо", "Блаженство", "Круги руин" и "Убийц"[1]. Это не означает, что повести не могут быть столь же совершенными, однако для меня очевидно: архетипические рассказы последних ста лет суть результат безжалостного исключения всех элементов, присущих nouvelle и роману, таких, как вступление, пространные описания, неспешное развитие сюжета и тому подобные повествовательные приемы. И хотя некоторые повести Генри Джеймса или Д. Г. Лоуренса могут считаться не менее гениальными, чем упомянутые рассказы, все же следует признать, что у этих авторов было больше тематической и языковой свободы, и это несколько облегчало их задачу, тогда как в рассказах, написанных на одном дыхании, неизменно поражает то, что их мощное воздействие на читателя, ничуть не меньшее, чем воздействие самой отшлифованной nouvelle, достигается с помощью крайне скудного набора средств.

То, о чем пойдет речь дальше, частично основано на личном опыте, изложение которого, быть может, продемонстрирует — так сказать, с внешней стороны сферы — кое-какие постоянные признаки, определяющие рассказ данного типа. Вновь напомню слова моего собрата Кироги: "Пиши так, как если бы рассказ был интересен лишь узкому кругу твоих персонажей, *одним из которых мог бы стать и ты сам*". Идея о том, чтобы стать одним из персонажей, обычно воплощается в повествовании от первого лица, сразу переносящем нас внутрь сферы. Много лет назад в Буэнос-Айресе Ана Мария Барренечеа дружески упрекала меня в злоупотреблении этим приемом, имея в виду, если не ошибаюсь, рассказы из книги "Секретное оружие", а впрочем, возможно, из "Конца игры". Я пытался возразить, что в некоторых рассказах повествование ведется от третьего лица, но она стояла на своем, и мне пришлось с книгой в руках доказывать обратное. В конце концов мы сошлись на том, что третье лицо, по-видимому, действовало подобно замаскированному первому и потому в памяти весь цикл рассказов остался как нечто единообразное.

Тогда же, а может чуть позднее, я нашел своего рода объяснение этому явлению, подойдя к нему с противоположной стороны. Я знаю, что когда пишу рассказ, инстинктивно стремлюсь к тому, чтобы он каким-то образом отделился от меня как демиурга, обрел самостоятельную жизнь и чтобы у читателя возникло или могло возникнуть ощущение, будто он читает нечто, родившееся само по себе, само в себе и даже из самого себя, разумеется, при посредничестве творца, который, однако, ничем не должен выдать своего присутствия. Я вспомнил, что меня всегда раздражали рассказы, чьи герои держатся как бы в сторонке, пока автор разъясняет (пусть даже просто разъясняет, не вмешиваясь в качестве демиурга в ход событий) подробности либо комментирует переход от одной

1. Рассказы Э. По, К. Мэлфилд, Х. Л. Борхеса и Э. Хемингуэя.

ситуации к другой. Признак великого рассказа для меня заключается в том, что мы могли бы назвать его автаркией, когда возникает ощущение, что он отделился от своего автора, подобно тому как мыльный пузырь отделяется от гипсовой трубочки. Парадоксально, но повествование от первого лица представляет собой самый простой и, наверное, наилучший способ решения этой задачи, поскольку *повествование* и *действие* тут суть одно и то же. Даже когда речь заходит о третьих лицах, рассказчик сам непосредственно участвует в событиях, он — в мыльном пузыре, не в трубочке. Видимо, поэтому в своих рассказах от третьего лица я почти всегда старался не выходить за рамки повествования *sensu stricto*[1] и не устанавливать какую-то дистанцию между автором и героями, то есть не давать оценку происходящему. Попытка вмешаться в повествование посредством чего-то, что собственно повествованием не является, — по-моему, пустая затея.

Это неизбежно подводит нас к вопросу о повествовательной технике, если понимать ее как особую связь между рассказчиком и рассказываемым. Лично мне эта связь всегда представлялась своего рода поляризацией, то есть совершенно очевидно, что существует некий мостик, ведущий от желания выразиться в слове к самому слову, но одновременно этот мост отделяет меня, писателя, от написанной мною вещи, вплоть до того, что рассказ, как только поставлена последняя точка, навсегда остается на другом берегу. Замечательные строки Пабло Неруды "И все мои детища порождены в упрямом боренье"[2] кажутся мне лучшим определением процесса, в котором писать в известном смысле означает отторгать, изгонять своих детищ-мучителей, помещая их в условия, где они парадоксальным образом обретают универсальность и в то же время находятся на другом конце моста, где уже нет рассказчика, выдувшего мыльный пузырь из своей трубочки. Возможно, будет преувеличением утверждать, что любой в полной мере удавшийся рассказ, и особенно рассказ фантастический, — продукт невротического состояния, что это кошмары или галлюцинации, нейтрализованные и вытесненные во внешний мир; но так или иначе в любом достойном упоминания рассказе эта поляризация ощущается, как будто автор хотел полностью и как можно скорее освободиться от своего детища, изгнать его единственно доступным для себя способом: воссоздав на бумаге.

Подобного результата не достичь вне условий и атмосферы, сопутствующих указанному отторжению. Попытка освободиться от назойливых детищ с помощью голой повествовательной техники, возможно, и приведет к созданию рассказа, но без основополагающей поляризации, очистительного отторжения литературный результат будет именно литературным; рассказу будет недоставать атмосферы, которую не объяснить никаким стилистическим анализом, особой ауры, подчиняющей себе читателя так же, как на другом конце моста она уже подчинила себе автора. Способный новеллист может сочинять добротные с литературной точки зрения вещи, но если он хотя бы раз испытал чувство избавления от рассказа, словно от взбесившегося зверя, то знает разницу между одержимостью и литературной стряпней. В свою очередь хороший читатель безошибочно отличит то, что рождено на необъяснимой

1. В строгом смысле слова (*лат.*).
2. Строка стихотворения "Склонность" из книги "Местожительство — Земля I". Перевод С. Гончаренко.

и гибельной территории, от простого *métier*[1]. Наверное, самый существенный отличительный признак – о чем я уже упоминал – это внутренняя напряженность интриги. Способом, который не заменит никакая техника, ибо его невозможно ни преподать, ни освоить, великий рассказ вбирает в себя эту одержимость зверя, чье призрачное присутствие ощущается с первых же фраз, завораживая читателя, обрывая его контакт с тусклой действительностью и погружая в более насыщенную и властно влекущую к себе атмосферу. Из такого рассказа выходят, как из любовного акта, без сил, утратив связь с внешним миром, куда возвращаются постепенно, широко раскрыв глаза от удивления, от медленного узнавания, нередко с облегчением и даже смирением. Человек, написавший подобный рассказ, прошел через более мучительный опыт, потому что от его способности излить эту одержимость зависело, вернется он или нет в более сносные условия; и напряжение рассказа родилось из лихорадочного отбрасывания промежуточных идей, подготовительных этапов, фальшивой риторики – то была в некотором смысле роковая операция, и времени на раздумья не оставалось: зверь наседал, норовил вцепиться в горло, и он с трудом успел отбросить его отчаянным взмахом руки. Во всяком случае, именно так мне довелось писать многие рассказы, и хотя некоторые из них относительно длинны, как, например, "Секретное оружие", вездесущая тоска целый день напролет вынуждала меня работать в бешеном ритме, пока рассказ не был написан, и только после этого, даже не удосужившись перечитать его, я выскочил на улицу и зашагал, наконец-то ощущая себя самим собой, а не Пьером или Мишелем.

Это позволяет утверждать, что определенный тип рассказов рождается из состояния транса, ненормального с точки зрения бытующих канонов нормальности, и что автор пишет их, пребывая в этом état second[2], как говорят французы. В том, что По создал свои лучшие рассказы именно в таком состоянии (парадоксальным образом приберегая холодную рассудочность для поэзии, по крайней мере на словах), лучше всяких свидетелей убеждает болезненное, неотвязное, а для некоторых бесовское воздействие "Сердца-обличителя" или "Береники". Многие наверняка посчитают, что я преувеличиваю, говоря о некоем крайнем состоянии как единственном условии, при котором только и может родиться истинно великий рассказ; хочу на это заметить, что имею в виду вещи, где уже сама тема содержит "анормальность", как в упомянутых выше рассказах По, и что я основываюсь на своем личном опыте: раз за разом был вынужден садиться за рассказ, чтобы избежать кое-чего гораздо худшего. Как передать атмосферу, предшествующую моменту написания рассказа и окутывающую сам этот акт? Если бы Эдгару По представился случай поведать о своих впечатлениях, не было бы нужды в этих страницах, но он умолчал об этом круге своего ада, ограничившись его воссозданием в "Черном коте" или в "Лигейе". Мне неизвестны иные свидетельства, которые могли бы помочь разобраться в стремительном и заранее обусловленном процессе создания рассказа, достойного упоминания; поэтому обращаюсь к своему писательскому опыту и сразу вижу перед собой относительно благополучного и довольно обычного человека, погруженного в те же самые мелочи, что

1. Здесь: техническое мастерство (*франц.*).
2. Второе состояние (*франц.*).

и любой другой обитатель большого города, — он читает газеты, влюбляется, ходит в театры и вдруг в какое-то мгновение, в вагоне метро, в кафе, во сне, в рабочем кабинете, где он сверяет сомнительный перевод статьи о неграмотности в Танзании, перестает быть тем, кого принято именовать "человек-и-его-обстоятельства", и без какой-либо *разумной причины*, без всякого предупреждения, без озарения, свойственного эпилептикам, без судорог и корчей, предшествующих состоянию опустошенности, — иными словами, он даже не успевает вовремя стиснуть зубы и сделать глубокий вдох — *в нем зарождается рассказ*, бесформенная масса без слов и лиц, без начала и конца, но уже рассказ, то, что должно быть только рассказом и хочет им быть немедленно, тут же, и с этой минуты Танзания может катиться ко всем чертям, потому что этот человек вставит лист бумаги в пишущую машинку и начнет строчить, а там пусть его начальники и вся ООН в полном составе стоят над душой, пусть жена ворчит, что суп стынет, пусть в мире свершается нечто ужасное и надо следить за сообщениями радио, принять душ или позвонить друзьям. Мне вспоминается любопытная цитата, по-моему, из Роджера Фрая[1], где мальчик с рано пробудившимся талантом художника объясняет, как он выстраивает композицию: "First I think and then I draw a line round my think"[2] (sic). С рассказами все происходит в точности наоборот: словесный ряд возникает без всякого предварительного "think", а вначале существует лишь огромный сгусток, монолитная глыба, которая уже есть рассказ, это совершенно ясно, хотя, кажется, ничего темнее не бывает, и здесь напрашивается аналогия со сновидениями — правда, с обратным знаком: всем нам не раз снились ослепительно яркие и четкие образы, но стоило проснуться, как они превращались в бесформенный сгусток, бессмысленную массу. Не спит ли наяву писатель, когда пишет рассказ? Грань между сном и бодрствованием — штука известная, а где она проходит, можно справиться у китайского мудреца или у бабочки[3]. Во всяком случае, аналогия очевидна, только связь здесь обратная, по крайней мере в моем случае, ибо толчок мне дает эта возникающая из небытия бесформенная глыба, я начинаю что-то писать, и только тогда per se[4] рождается самый настоящий стройный рассказ. Память, болезненно обостряющаяся в ходе такого головокружительного испытания, в мельчайших подробностях хранит ощущения этих мгновений, что позволяет мне сейчас рассмотреть их с рациональных позиций, насколько это возможно. Итак, есть некая масса, она же рассказ (но какой рассказ? Я не знаю и в то же время знаю, все видится мне сквозь призму чего-то сугубо моего, что не является моим сознанием, но куда важнее, чем сознание в этот час, выпавший из времени и смысла). А еще есть тоска, и тревога, и удивление, ведь ощущения и чувства в такие моменты тоже противоречивы. Написать рассказ — это ужасно и одновременно чудесно, ты испытываешь вдохновенное отчаяние, отчаянное вдохновение; это означает сейчас или никогда, и страх перед возможным "никогда" стимулирует твое "сейчас", воплощенное в бешеном стуке клавиш машинки, в забвении любых обстоятельств, в от-

1. Роджер Элиот Фрай (1866—1934) — английский критик-искусствовед и художник.
2. Сперва я думаю, а потом провожу линию вокруг моего "думаю" (*англ.*).
3. Намек на известную притчу древнекитайского философа Чжуан-цзы (ок. 369—286 до н. э.), одного из основателей даосизма.
4. Сам собой (*лат.*).

решении от всего, что тебя окружает. И вот по мере того как движется работа, темная неразличимая масса начинает светлеть; непостижимым образом все дается тебе необычайно легко, как если бы рассказ уже был написан симпатическими чернилами и осталось лишь провести поверху кисточкой, чтобы он пробудился к жизни. Написать такой рассказ не составляет никакого труда, абсолютно никакого; все уже произошло раньше, в том краю, где, говоря словами Рембо, "симфония трепещет в глубине", и это "раньше" породило одержимость, отвратительный сгусток, который необходимо было извергнуть в виде потока слов. И поэтому — оттого, что все решено в некоей области, которая при свете дня для меня не существует, — даже отделка рассказа не представляет трудностей: я знаю, что могу писать и писать без передышки, ибо отчетливо вижу, как развертываются перед глазами и сменяют друг друга эпизоды, — ведь развязка уже изначально задана, так же как и исходная точка. Мне вспоминается утро, когда на меня обрушился "Желтый цветок" — аморфная масса, содержавшая в себе образ человека, который повстречал мальчика, как две капли воды похожего на него самого, и его осенила догадка: а ведь все мы бессмертны. Первые сцены я написал на одном дыхании, но не знал, что случится дальше, мне была неведома развязка этой истории. Если бы в тот момент кто-нибудь вмешался, сказав: "В конце главный герой отравит Люка", я бы сильно удивился. В итоге герой отравил Люка, но это, как бывало и раньше, пришло ко мне не сразу, а лишь после того, как я, потянув за нитку, размотал весь клубок до конца. По правде говоря, мои рассказы лишены каких-либо *литературных* достоинств и дались мне без всякого труда. Если отдельные из них не обречены на забвение, то только потому, что я сумел уловить и передать без излишних потерь некое подспудное, на уровне психики, биение, а остальное — дело навыка, помогающего не исказить тайну, сохранить ее сходство с оригиналом, ее изначальную трепетность, ее архетипические приметы.

Сказанное выше наверняка наведет читателя на мысль о том, что не существует генетического различия между этим типом рассказа и поэзией, какой мы ее понимаем со времен Бодлера. Однако если акт поэтического творчества представляется мне своего рода магией второго порядка, попыткой онтологического, а уже не физического обладания, как в собственно магии, то рассказ не преследует подобных целей, не несет в себе какого-то специфического знания или "послания". Тем не менее истоки у рассказа и поэзии одни и те же: оба — результат внезапного изумления, своеобразного *смещения*, нарушающего "нормальный" режим сознания. В наши дни, когда все определения и жанры переживают шумное банкротство, небесполезно подчеркнуть эту близость, которую многие посчитают выдумкой. Мой опыт подсказывает: в каком-то смысле рассказ, подобный тем, что я постарался охарактеризовать выше, не обладает *структурой прозы*. Всякий раз, когда мне приходилось сверять переводы своих рассказов (или самому переводить других авторов, в частности того же По), я чувствовал, до какой степени сила воздействия и *смысл* рассказа зависят от тех самых качеств, что придают специфический характер поэзии и, между прочим, джазу; это напряженность, ритм, внутренний пульс, непредвиденное в рамках предвиденного, *фатальная свобода*, не допускающая искажений, ибо они чреваты невосстановимыми потерями. Рассказы такого рода оборачиваются неизгладимыми шрамами для любого читате-

ля, который того заслуживает: это живые существа, целостные организмы, замкнутые циклы. Это *они* дышат, вовсе не рассказчик, и тем схожи с бессмертными стихами и отличны от любой прозы, стремящейся *передать*, словно по телефону, дыхание автора с помощью слов. И если задаться вопросом: но ведь тогда выходит, что связь между поэтом (новеллистом) и читателем отсутствует? — то ответ очевиден: эта связь проложена *от* стихотворения или рассказа, а не *через* них. И она не похожа на ту, что устанавливает прозаик, — от одного телефонного аппарата к другому; поэт и новеллист создают автономные вещи, объекты с непредсказуемым поведением, и в результате их воздействие на читателей, по существу, ничем не отличается от того, что испытал автор, этот смущенный читатель самого себя, первым поразившийся своему творению.

Краткая кода темы фантастических рассказов. Первое замечание: фантастическое как ностальгия. Всякое suspension of disbelief[1] равносильно перерыву в жестокой, безжалостной осаде, которой детерминизм подверг человека. Ностальгия вносит в это временное перемирие свои нотки, видоизменяя формулу Ортеги: есть люди, в какой-то момент перестающие быть людьми-и-их-обстоятельствами; наступает час, когда ты хочешь стать самим собой и чем-то неожиданным, самим собой и мгновением, когда дверь, которая прежде выходила и потом будет выходить в прихожую, медленно приотворяется, и ты видишь перед собой луг, на котором пасется единорог, оглашая окрестности трубным кличем.

Второе замечание: фантастическое требует обычного временно́го развития. Его внезапное вторжение разрывает настоящее, но дверь, которая ведет в прихожую, была и будет все та же, что в прошлом, что в будущем. Присутствие фантастического выдает мгновенная перемена, совершаемая, впрочем, в рамках прежней упорядоченности, и потому необходимо, чтобы исключительное также подчинялось правилам, не вытесняя обычные структуры, в которые оно вкраплено. Распознав в очертаниях облака профиль Бетховена, поневоле удивишься, тем более если спустя десять секунд он исчезнет, превратившись в парусник или голубку; однако подлинно фантастический характер эта картина приобретет, если профиль Бетховена так и останется на небе, а мимо него в привычном беспорядке будут проплывать другие облака. В плохой фантастической литературе такие сверхъестественные профили обычно используются в качестве подпорок или костылей, неумело вбитых в твердую почву повседневности; так, некая мерзкая дама в финале, к радости читателей, оказывается задушенной таинственной рукой, преспокойно проникшей в дом через дымоход и покинувшей его через окно. Правда, в подобных случаях автор считает себя обязанным запастись "объяснением" в виде мстительных предков или малайского колдовства. Добавлю, что худшая литература такого рода тем не менее предпочитает обратный метод, то есть устраняет все обыденное, заставляя фантастическое трудиться "full-time"[2]. И тогда на сцене во всем своем блеске появляются фантасмагорические фигуры, вновь и вновь идет в ход набивший оскомину мотив заколдованного дома, где все окутано невероятной таинственностью, начиная с первых фраз героя, скрипучих, как ста-

1. Желание поверить (*англ.*). Это выражение (полностью оно звучит как "willing suspension of disbelief") принадлежит английскому поэту-романтику Сэмюэлу Тейлору Колриджу (1772–1834).
2. Полный рабочий день (*англ.*).

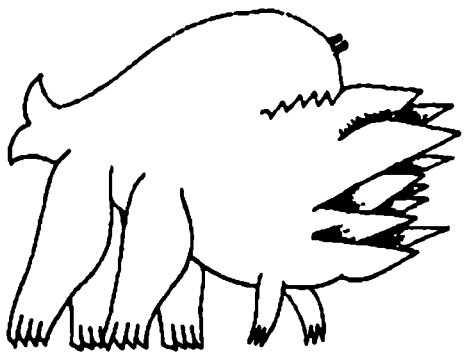
рый засов, и кончая пресловутым чердачным окошком, которое появляется, когда повествование достигает кульминации. Обе крайности (с одной стороны — слабая вписанность фантастического в обычную обстановку, с другой — почти полное отсутствие последней) приводят к тому, что скрепленные друг с другом на скорую руку разнородные элементы распадаются, ибо между ними отсутствует осмос — взаимопроницаемость, прочная и убедительная связь. Вдумчивый читатель чувствует, что ни таинственному душегубу, ни джентльмену, который на пари готовится провести ночь в зловещем доме, делать там нечего. Эта разновидность рассказов, которыми отягощены антологии, напоминает способ приготовления пирога, чье славное название я запамятовал, обнародованный Эдвардом Лиром: берется свинья, ее привязывают к колу и лупят что есть мочи, а рядом из разных ингредиентов готовят тесто, отвлекаясь от этого занятия только для того, чтобы наподдать свинье еще и еще раз. Если по прошествии трех дней не удается добиться, чтобы тесто и свинья составляли единое целое, можно считать, что пирог не вышел, и тогда свинью отпускают на волю, а тесто выбрасывают в помойку. Это как раз то, что мы делаем с рассказами, где нет осмоса, где фантастическое и будничное соседствуют рядом, но при этом пирога, которым мы мечтаем полакомиться, так и не получается.

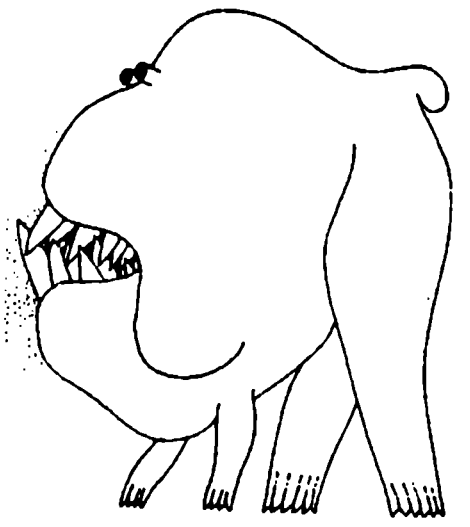
Перевод В. Капанадзе

К *вопросу об истреблении крокодилов в Оверни*

ПРОБЛЕМА борьбы с крокодилами в Оверни давно волнует местные власти, однако на пути чиновников вечно встают какие-то препятствия, из-за чего те не раз готовы были отказаться от выполнения данной задачи и находили для того понятные, хотя и не вполне убедительные предлоги.

Что неудивительно, ибо, во-первых, никто до сих пор не заявил о том, что видел в Оверни хоть одного крокодила, — факт изначально затрудняющий попытки истребления указанных животных. Самые изощренные социологические исследования на основе методик, рекомендованных Институтом Бутантана и Продовольственной и сельскохозяйственной организацией при ООН (ФАО), — например, параллельные опросы, когда социолог, избегая прямого упоминания в анкетах интересующей темы, накапливает косвенные данные, проводит их структурный анализ и добивается искомого результата, — всегда заканчивались полным провалом. Как жандармы, так и психологи, привлекавшиеся к анкетированию, убеждены, что не только отрицательные ответы, но даже ошарашенный вид информантов неопровержимо свидетельствует о наличии крупной популяции крокодилов в Оверни, поскольку у крестьян, страдающих множеством предрассудков, еще с давних времен негласно заведено демонстрировать крайнее изумление, когда они, трудясь в саду или в поле, слышат обращенный к ним вопрос исследователя: не случалось ли им видеть в ок-



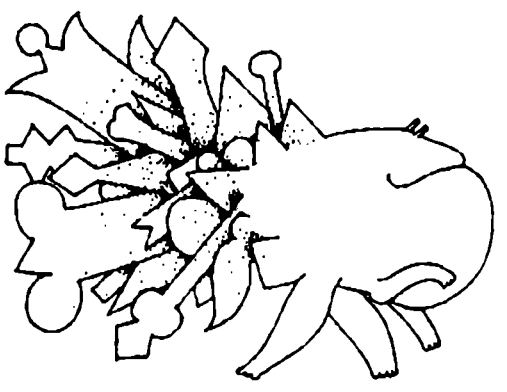


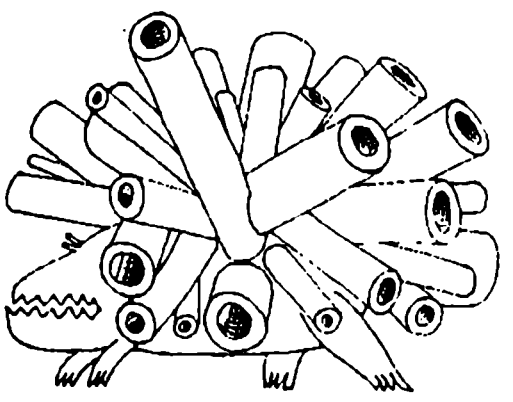
рестностях крокодила и не пожирал ли когда-либо крокодил овец или маленьких детей, каковые, как известно, являются основой его рациона.

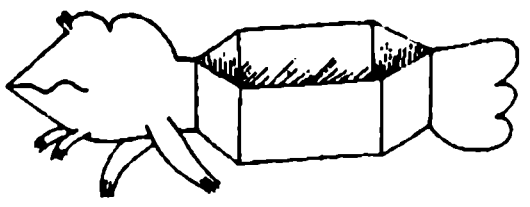
Почти все крестьяне, без сомнения, видели крокодилов, но они боятся, что первый, кто признается в этом, поставит под угрозу как свой душевный покой, так и судьбу будущего урожая, и тянут время, надеясь, что кто-нибудь из соседей или земляков, не в силах более терпеть ущерб, наносимый его скоту и угодьям вредными животными, решится нанец подать жалобу властям. Согласно данным Всемирной организации здравоохранения, от четырехсот до пятисот лет потрачено впустую, а между тем крокодилы, пользуясь столь благоприятной для них экономико-психологической обстановкой, беспрепятственно плодятся и размножаются.

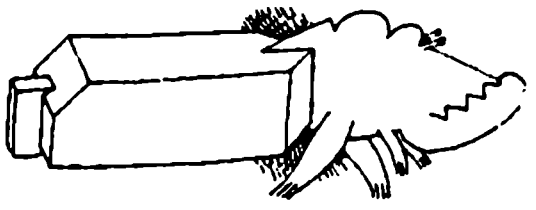
В последнее время предпринимались попытки убедить наиболее разумных и образованных крестьян в том, что они не только ничего не потеряют, заявив о существовании крокодилов в Оверни, но и выиграют, ведь истребление хищных рептилий приведет к росту благосостояния в этой французской провинции. Специально командированные из городских исследовательских центров социальные работники и психологи клятвенно заверяли, что заявление о наличии крокодилов не повлечет за собой ни малейших неприятностей для заявителя и что никто и никогда не вынудит его покинуть родные поля и отправиться в Клермон-Ферран или в другой город для подтверждения показаний; границы его собственности не будут нарушены полицейскими, и воды бьющих из его земли источников не будут отравлены. И в самом деле, хватило бы одного официального свидетельства о существовании крокодилов, чтобы власти немедленно приступили к воплощению в жизнь давно уже и в мельчайших деталях разработанного генерального плана ликвидации гигантских ящериц, и его осуществление послужило бы ко всеобщему благу.

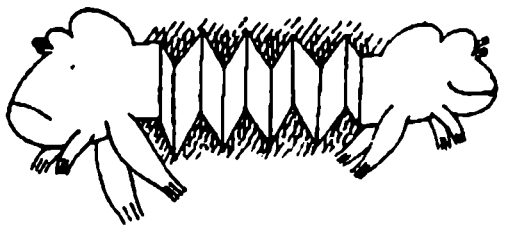
Обещания и уговоры, однако, ни к чему не привели. До сих пор не выявлено ни одного человека, видевшего крокодилов в Оверни, и, хотя у исследователей имеются неопровержимые данные о том, что даже малые дети знают о существовании крокодилов и, играя или рисуя, нередко говорят о них, крокодилы продолжают пользоваться полной безнаказанностью только потому, что они якобы не существуют. Понятно, что

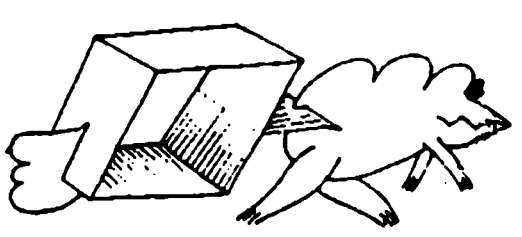






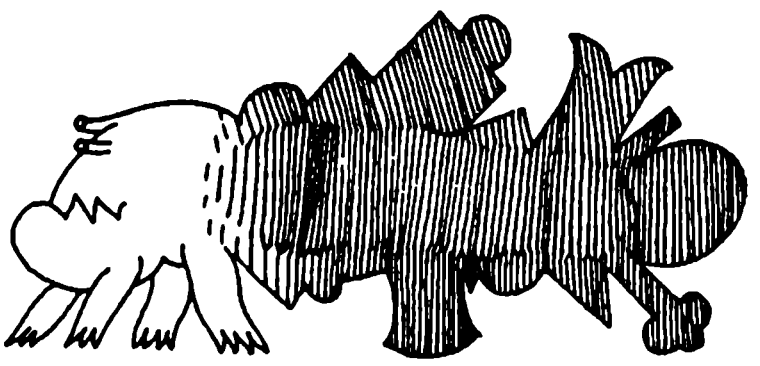






в подобных обстоятельствах их уничтожение представляется более чем проблематичным, а купаться в реках и гулять по полям становится с каждым годом все опаснее. Частые исчезновения малолетних, которые полиция ради отчетности вынуждена объяснять повальным увлечением спелеологией или вербовкой проституток, несомненно являются результатом разбоя, учиняемого крокодилами. Нередки случаи, когда крестьяне, земли которых граничат между собой, доходят до драк и поножовщины, обвиняя друг друга в похищении овец или телят; правда, по мнению психологов, за упорным молчанием участников подобных кровавых стычек кроется уверенность в том, что истинные виновники — крокодилы, а взаимные обвинения крестьян — лишь притворство, хотя оно давно никого не обманывает. С другой стороны, как истолковать тот факт, что ни разу не был обнаружен скелет крокодила, умершего от болезни или от старости? Наверняка на этот вопрос могли бы ответить местные рыбаки, но и они тоже хранят молчание; нетрудно догадаться, что в кострах, которые они разводят на берегу под предлогом заготовки древесного угля, необходимого для ловли форели, под толстым слоем веток и поленьев скрываются улики, способные дать однозначный ответ на вопрос о существовании гигантских рептилий.

В ожидании того, что случайная оговорка, вынужденное признание или счастливое стечение обстоятельств дадут наконец требуемые официальные доказательства, власти заблаговременно разработали механизмы истребления несметных крокодильих полчищ, наводнивших Овернь. Благодаря неоценимому содействию ЮНЕСКО, лучшие специалисты Африки, Индии и Таиланда поделились методами, которые позволят буквально в считанные месяцы справиться с бедствием. В каждом районном центре есть чиновник, обладающий всеми полномочиями для проведения молниеносной антикрокодильей операции; склады, расположенные в строго определенных стратегических пунктах, укомплектованы оружием и смертоносными ядами. В школах жандармерии, где готовят специалистов по борьбе с крокодилами, еженедельно организуются штабные учения, и с наступлением осени, периода, когда эти рептилии откладывают яйца и более всего склонны нежиться на солнце, а также впадать в спячку, в сельской местности проводятся широкомасштабные маневры, включающие вычерпывание ила с речного дна, обследование бесчисленных пещер и колодцев, прочесывание полей и осмотр сеновалов — словом, тех мест, где могли бы прятаться самки в пору вскармливания потомства. Все это, впрочем, до поры до времени совершается под видом



ставлять себя на посмешище, устраивая облаву на животных, относительно существования которых нет ни одного официального свидетельства. Крестьянам, без сомнения, прекрасно известна истинная подоплека данных операций, и они охотно участвуют в них, якобы помогая выполнять упомянутые мнимые задачи. Психологи, которые неизменно наблюдают за подобными экспедициями, убедились, что любое упоминание о крокодилах, сделанное по неосторожности либо в исследовательских целях, вызывает изумление или приступы смеха, безусловно притворные, однако крайне вредные для успешного ведения операции, так как они подрывают солидарность местного населения и сил правопорядка.

Как бы то ни было, мы берем на себя смелость утверждать, пусть подобное заявление и покажется кому-то слишком абстрактным: Овернь надежно защищена от крокодилов, грабительским набегам которых можно было бы в кратчайшие сроки положить конец. Подходя к вопросу со строго формальной точки зрения, мы имеем полное право заявить, что в Оверни вообще нет крокодилов, так как все готово для их полного истребления. К несчастью, до тех пор, пока обстоятельства не позволят перейти к решительным действиям, Овернь будет по-прежнему буквально кишеть крокодилами, и они будут представлять постоянную угрозу процветанию этой живописнейшей области Франции.

Перевод Е. Хованович

Твоя потаенная плоть

Pénétrez le secret doré
Tout n'est qu'une flamme rapide
Que fleurit la rose adorable
Et d'où monte un parfum exquis

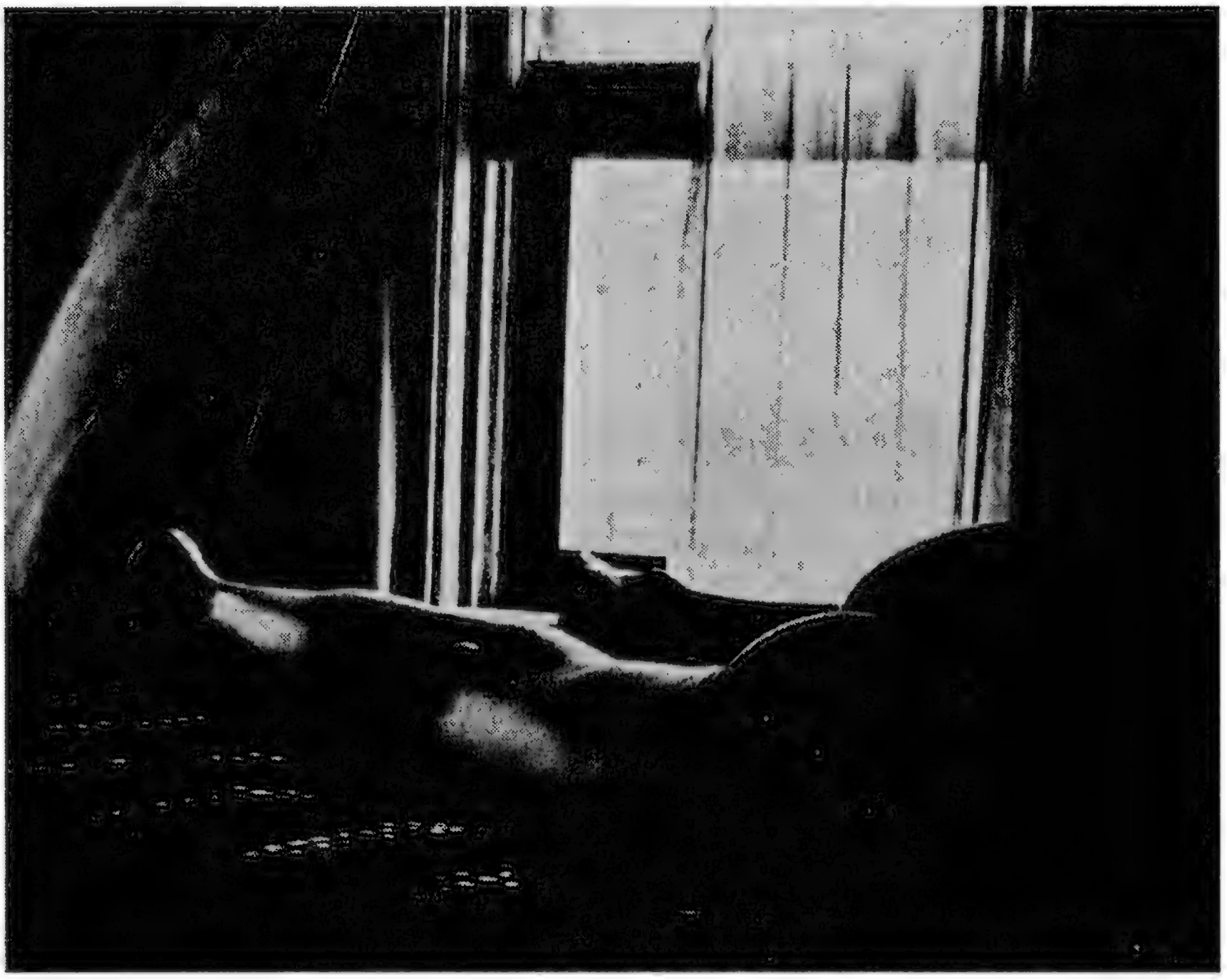
Apollinaire. *Les collines.*[1]

ВЛЮБЛЕННАЯ память часто хранит в себе некий неповторимый запах или вкус. Так, воспоминания о тебе — знай, где бы ты сейчас ни была, — сладковатый аромат табака, постоянно возвращающий меня в твою грозовую ночь, к смятению твоей потаенной плоти. Это не тот крепкий табак, чей едкий дым застревает в горле; с тобой связано тревожное, смутное благоухание, остающееся на пальцах, которые только что выпустили трубку, оно настигает неожиданно, при каком-то неуловимом жесте, и впивается в память, воскрешая твой образ, сумрак твоей спины на парусах простыней.

Не смотри на меня из своего далека с этой детской серьезностью, превращающей твое лицо в маску нубийского фараона. Я никогда не за-

1. Золоченый поймите секрет
Все вокруг огонь мимолетный
Дивной розой украшен он
И чудесный струит аромат

Аполлинер. *Холмы* (перевод Б. Окуджавы).



блуждался: все, что мы могли дать друг другу, — это наслаждение, и беззаботные вечеринки со спиртным, и пустынные полуночные улицы. С тобой у меня связано многое, но в воспоминаниях ты для меня всегда одна и та же — обнаженная и лежащая навзничь; нашей заповедной планетой была постель, и там мы с тобой, отправляясь в дальние странствия, открывали величественные, неторопливые ландшафты. Сколько раз мы высаживались на незнакомом берегу, где нас встречали радушно или угрюмо, поднося полные корзины плодов или наводя невидимые стрелы; и каждую лощину, каждую речушку, каждый холм и долину мы завоевывали изнуряющими ночами, в бесконечных переговорах со смуглыми парламентерами, посланными союзником или врагом. Этой никем не изведанной страной, где на меня нисходило забытье, была ты! И вот я рассеянно провожу рукой по лицу, и запах табака от моих пальцев приносит образ, и я выпадаю из ставшего привычным бытия, и твой силуэт — силуэт антилопы — вырисовывается на фоне постели, где наша быстротечная встреча принесла нам столько бесконечных странствий.

Ты обучала меня двум языкам: одним была геометрия твоего тела, наполнявшая мне рот и руки трепещущими теоремами; вторым — твой диковинный диалект островитянки, который то и дело сбивал меня с толку. Живое воспоминание, вызванное ароматом табака, налетает как вихрь и мгновенно объемлет все. Помню, ты вдруг сказала: “Мне грустно”, и я никак не мог понять, что же опечалило тебя среди мешанины ласк, в нежном переплетении, превращающем нас в черно-белый узел, среди неторопливого танца, в котором один обездвиживал другого тяжестью своего тела, чтобы самому вскоре стать жертвой нежного гнета этих бедер, этих рук, постепенно обмякая и отстраняясь, — но вот уже новое сплетение, новые броски с вершины в глубину, всадник и конь, лучник и лань, замершие на барельефе гиппотифоны, дельфины в поле-

те над морем. Вскоре я понял, что слово "грусть" на твоем странном наречии означало то же, что "неловкость" и "смущение": тебя изнурила моя жажда, которую ты утоляла уже столько раз. Ты робко отвергала меня, умоляя опущенными ресницами и прижатым к шее подбородком, и моим губам досталась лишь спутанная копна твоих черных волос.

Ты сказала: "Мне очень грустно, правда" — и, лежа навзничь, обратила на меня взгляд своих глаз, и грудей, и губ, которые вдруг превратились в цветок с увядшими лепестками. Тогда я заломил тебе руки, и мои пальцы, пробежав по восхитительным холмам, поведали тебе о моем последнем неутоленном желании. Я чувствовал, как постепенно ты сдаешься, и вот наконец ты повернулась на бок, уступив мне крепостную стену своей шелковистой спины, где крошечная лопатка походила на крылышко поверженного ангела. Тебе было грустно, и грусть позже превратилась в аромат, заставляющий меня вновь переживать то твое смущение, вслед за которым родился последний, полнозвучный аккорд, вознесший нас в окончательном единстве. Помню, как я закрыл глаза и вылизывал твою солоноватую кожу, как соскальзывал, опрокидывая тебя на спину, пока не обхватил твою талию, похожую на горлышко кувшина, где смыкаются руки совершающего ритуальное подношение; был миг, когда я вдруг затерялся в этом враждебном скупом пространстве, недоступном моим жадным губам, а откуда-то издалека, из твоей далекой страны ты говорила, что тебе грустно, ослабляя последнюю робкую защиту.

Вдыхая впитавшийся в пальцы аромат табака, я опять погружаюсь в смятенье той сумеречной встречи, в твой лепет; помню, как мой рот отыскал наконец твои потаенные вздрагивающие губы, и я приник к ним, к охваченному страхом розово-бронзовому контуру, которым я пытался завладеть, чтобы ничто не мешало моему главному путешествию. И, по загадочной прихоти нашего естества, тогда, в бреду, я не почувствовал того, что позднее ожило в навеянном табачным ароматом воспоминании. Мускусное благоухание, темная корица проделали неведомый путь сквозь неизбежную и безжалостную толщу забвения; непередаваемая игра нашей плоти, утаивающей от сознания то, что оживляет густые всполохи огня. Ты не была ни вкусом, ни запахом. Твоя заветная страна открывалась в виде образа и ощущения, и лишь сегодня нечаянно пропитавший пальцы запах возвращает мне миг, когда я выпрямился над тобой, чтобы не спеша подобрать ключи от потайного пространства, сломить нежную преграду, за которой бессильно трепетала твоя грусть, а ты сама, зарывшись лицом в подушку, уже умоляла, всхлипывая в несмелом одобрении, в разметавшихся волосах. Чуть позже ты все поняла, и не было больше грусти, и ты сдала мне заповедный город своей плоти. Остались позади причудливые ландшафты, небывалые осадные машины, и парламентеры, и сражения. В сладком, будто ваниль, аромате табака, доносящемся от моих пальцев, оживает та ночь, когда ты испытала свою первую, свою последнюю печаль. Я закрываю глаза и, возвращаясь в прошлое, вдыхаю аромат твоего сокровенного тела, мне не хочется открывать глаза и видеть настоящее, где я читаю, и курю, и по-прежнему считаю себя живым.

Перевод Н. Беленькой

Распотрошённая кукла

В лучшем случае следующие ниже страницы заинтересуют кое-кого из читателей романа "62. Модель для сборки" хотя бы тем, что прояснят в нем некоторые линии либо, напротив, умножат темные места, причем одно, скорей всего, не исключает другого — дело обычное, когда плаваешь по ненадежным волнам.

Известно, стоит сконцентрироваться, и ты превращаешься в громоотвод[1]. Только сосредоточишься на своем, как из-за всех защитных стен лезут бесконечные аналогии и обрушиваются на облюбованную тобой делянку, что, вероятно, и называют потом совпадениями, одновременными открытиями и т. п. — слов для этого придумано много. В любом случае со мной всегда происходило так: я описывал круг за кругом, а внутри них те или другие по-настоящему важные вещи вращались вокруг зияющего отверстия в центре, каковое, как ни парадоксально, и было текстом, который предстояло написать или который таким манером писался. Во время "Игры в классики" на голову сыпалось столько, что единственным честным выходом было без препирательств открыть окна метеоритному дождю, который врывался с улиц, из книг, разговоров, повседневных случайностей, и превратить все это в абзацы, отрывки, необязательные и обязательные главы[2] того, что зарождалось вокруг темной истории о невстречах и поисках, — повествовательная техника и изобразительная сторона романа во многом пошли отсюда. Но уже "Игра в классики" не без смысла намекала на совет Андре Жида никогда не повторять достигнутого[3]; так что если уж "62" замышлялся через несколько лет как развитие одного из возможных ходов, намеченных прежде, то нужно было после торжественных заявлений в начале бросить вызов себе самому и принять его, рискнув пойти совсем в другую сторону. Не стану пересказывать сюжет книги, читатель его, вероятно, и так знает, и тем не менее тот же читатель мог не заметить, что письмо в "62" избегает каких бы то ни было промежуточных подпорок и что отсылки к другим точкам зрения, цитатам или событиям, пусть даже магнетически связанным с основным ходом действия, я исключил, чтобы не отвлекать от сколько возможно линейного, прямого повествования. Действующие лица в романе крайне редко намекают на посторонние литературные реалии или тексты, с которыми перекликается та или иная сцена: все сведено до одной отсылки к Дебюсси, к книге Мишеля Бютора, к библиографической сноске о графине и вампирше Эршебет Батори. Те, кто меня знает, согласятся: такой поиск литературных связей никогда не проходил у меня гладко. Сколько бы ты ни сосредоточивался на одном определенном участке, в твои воспоминания, в то, что с тобой каждый день происходит, пока работаешь над романом, в твои сны и встречи то и дело врываются метеоритные дожди, тревожные совпадения, подтверждения, переклички. О них я и хочу сейчас поговорить: исполнив собственное обещание не включать их в текст, я могу теперь в свое удовольствие и для забавы тех, кому тоже по душе такие штуки, приоткрыть уголок писательской кухни, показав ежедневные встречи автора с никогданиями и нигдеями, которые тем не менее есть самое реальное в нашей меняющейся на глазах реальности.

1. Ровно то же происходит, если отвлечься. В "Осколке хрусталя с розой внутри" я пытаюсь описать опыт, который позднее стал завязкой романа "62". (*Прим автора.*)
2. "Необязательные главы" — подзаголовок третьей части романа "Игра в классики".
3. "Игра в классики", гл. 79.

Началось вот с чего. Церемониальный танец, узоры которого придется, не слишком в них разбираясь, выводить героям, был еще в первых набросках, да и сам текст пока еще только нащупывал дорогу к заповедным местам, а разрозненные книги, за которые я наобум в те дни хватался, уже стали подавать недвусмысленные знаки. Скажем, со страниц арагоновской "Гибели всерьез"[1] вдруг выпорхнул, как нетопырь, вот такой пассаж:

Роман, ключ к которому потерян. Неизвестно даже, кто его герой, положительный он или нет. Есть вереница встреч, людей, которых кто-то забывает, едва увидев, и других, ничем не любопытных, которые, наоборот, все время маячат на сцене. До чего же халтурно сделана жизнь. Этот кто-то пытается найти в ней общий смысл. Пытается, не зная, кто такой он сам. Дуралей.

Арагон-то, понятно, имел в виду собственный роман, но я увидел в его словах лучший эпиграф к своей книге. Я уже говорил, что решил обойтись в ней без хитростей — не только идя наперекор "Игре в классики" (и тем читателям, которые, закончив "Трех мушкетеров", непременно ждут "Двадцать лет спустя"), но и в расчете, что когда-нибудь добавлю несколько страниц post factum, где описанные и многие другие встречи героев откроются с неведомой стороны, и не все ли равно, узнает о них читатель до или после того, как прочтет книгу, — важно, что это произойдет в других физических обстоятельствах, в другой психологической атмосфере. Тут стоит сделать небольшое отступление и напомнить, что романист крайне редко принимает в расчет взаимоотношения между чтением и жизнью, как будто в пространстве и времени существует только он и его персонажи, а читатель — это так, отвлеченная фигура, которая в один прекрасный момент просто окажется с двумястами пятьюдесятью сброшюрованными страницами в левой руке и найдет время, чтобы их в один присест проглотить. Но поскольку я слишком хорошо знал, до какой степени мелочи, вторгающиеся в жизнь каждый день, меняют, обесцвечивают, порой перекраивают, а иногда и напрочь разрушают то, над чем сейчас работаешь, то почему бы, пришло мне в голову, не переадресовать эти помехи и препоны читателю, не подкинуть ему, до или после основного действия, несколько добавочных деталей модели, которую предстоит собрать? (Скажу больше: в старые добрые времена романов-фельетонов их авторы вполне могли пользоваться тем, что в дни и недели между выпусками очередных глав читатель жил сказочными жизнями их героев, которые, в свою очередь, раздвигали временны́е рамки его собственной жизни. Так отчего не включить в книгу *параллельную историю* этих интервалов? Я хотел знать, не обращались ли к этому опасному и выигрышному приему Диккенс, Бальзак или Дюма, но решающих доказательств не нашел. Однако Диккенсу было известно, что его читатели в Соединенных Штатах с беспокойством ждали в порту судно из Великобритании с последними опубликованными главами "Лавки древностей", и на пирсе еще не успевали принять швартовы, а с берега на борт уже летел тревожный вопрос: "Как там малютка Нелл, умерла?")

Но если учесть, к каким неожиданным переменам курса может привести воспоминание о книге, ее уже истончившийся призрак, когда при

1. "Гибель всерьез" — лирический роман Луи Арагона (1965).

новом повороте гайки перед автором вдруг, с горящей свечой или разрозненными страницами в руке, появляется читатель; если, говорил я себе, так или иначе представить весь ход их взаимных отношений, то не лучше ли, не правильней ли будет устранить этот враждебный зазор между текстом и читателем, — так нынешний театр борется за то, чтобы устранить подобный зазор между сценой и зрительным залом? Почему мне и показалось, что если уж я собираюсь включить читателя "62" в условное будущее этой книги (диахрония, линейное течение времени перечеркивается в таких случаях самим характером рассказа; кроме того, в рамках длительности, которую я бы назвал длительностью аффекта, как Жюльен Бенда[1] говорит о логике аффекта в противоположность чисто интеллектуальной логике, причинные связи вообще перестают что бы то ни было объяснять, а повествование достигает связности именно как синхронное), то, может быть, небесполезно хотя бы задним числом пояснить ему некоторые из тех интер-, ре-, транс- и преференций, которые допекали меня, пока я писал, и которые я тогда же сознательно устранил из текста. Скажем, стихи Гёльдерлина, прочитанные как раз в те дни, когда Хуан входил в ресторан "Полидор", а кукла отправлялась в свой чреватый столькими бедами путь, так вот, несколько строк безумного Гёльдерлина, которые до осатанения крутились тогда у меня в голове:

Как бы там ни было, времена
проникают друг в друга —
Деметрий Полиоркет,
Петр Великий.

Скарданелли[2] наконец обрел, пережил въяве ту блаженную эпоху, когда времена смешиваются и тают, как дым разных сигарет в общей пепельнице, и Деметрий Полиоркет делается современником Петра Великого, но ровно в те же дни кто-то из моих персонажей, живущих в одном городе, принялся вдруг выходить и разгуливать с другим, который мог в это время пребывать совсем в ином месте. И мне, читавшему в ту пору набоковское "Бледное пламя", уже не показалось странным, когда отрывок из тамошней поэмы внезапно очутился в моем времени, изъятый из прошлого одной, уже написанной, книги, чтобы войти в другую, пустившую пока лишь первые ростки в будущее, — отрывок, который не поддавался переложению и который я приведу поэтому в оригинале:

But all at once it dawned on me that this
Was the real point, the contrapuntal theme;
Just this: not text, but texture; not the dream
But topsy turvical coincidence,
Not flimsy nonsense, but a web of sense.
Yes! It sufficed that I in life could find
Some kind of link-and-bobolink, some kind
Of correlated pattern in the game,
Plexed artistry, and something of the same
Pleasure in it as they who played it found.

1. Жюльен Бенда (1867–1956) — французский писатель, острый публицист.
2. Одно из имен, которыми впавший в безумие Гёльдерлин себя долгие годы называл, и единственное, каким он в это время подписывался.

It did not matter who they were. No sound,
No furtive light come from their involute
Abode, but there they were, aloof and mute,
Playing a game of worlds, promoting pawns
To ivory unicorns and ebon fauns –

...Coordinating there
Events and objects with remote events
And vanished objects. Making ornaments
Of accidents and possibilities[1].

Все это прозвучало, как слова оракула: *"Not text, but texture"*. И мне разом открылось, что этот сюжет должен в конце концов сложиться в текст, а не, наоборот, тексту предстоит плести условный сюжет, вечно оставаясь у последнего на побегушках. Сложиться и таким образом обнаружить *some kind of correlated pattern in the game*, чтобы структура игры естественно связывала *events and objects with remote events and vanished objects*. В этой перспективе только и получила долгожданный смысл вся постройка моего "62" – исследование самого исследования, эксперимент по постановке эксперимента, которые к тому же нимало не отрекаются от рассказывания историй, от задачи выстроить другой, уменьшенный мир, где мы могли бы узнавать и радовать друг друга, и прогуливаться вместе с Сухим Листиком, и терпеть крушение на плоту вместе с Калаком и Поланко. И надо же, чтобы ровно тогда мне в руки попал неизвестный прежде текст Фелисберто[2] (скрывать все лучшее – старая привычка уругвайцев), а в нем – программа работы, спасшая меня в те дни жесточайших сомнений. *"Не думаю, будто писать нужно только о том, что знаешь*, – было сказано у Фелисберто, – *по-моему, стоит писать и об ином"*. Оказавшись один на один с рассказом, где разрыв любых логических, но прежде всего психологических связей делался предварительным условием любого переживания, оказавшись один на один с экспериментом, добровольно избравшим отказ от любых условных подпорок жанра, почему и выводящим из себя на каждом шагу, я увидел во фразе Фелисберто руку друга, подающего мне под глициниями свежезаваренный мате. И понял: мы правы, нужно следовать себе, *опережая себя*. Потому как кто же на свете хоть что-нибудь смыслит в этом "ином"? Уж конечно, не автор и не читатель, с одним уточнением: *опережающий себя* романист по крайней мере предугадывает, у каких дверей, нащупывая засов и шаря ногой в поисках порога, замешкается однажды он сам и его будущий читатель. Задача такого романиста – достигнуть границ между известным и иным: именно там начинает-

1. И тут меня вдруг озарило, что это/ И было истинной точкой опоры, проходящей, словно контрапункт, сквозной темой,/ Да, именно это: не текст, а текстура, не сон,/ А совпадение наперекор всему,/ Не банальная бессмыслица, а сплетение смысла./ Ну, конечно же! Или мне мало того, что я мог уловить в жизни/ Ту или иную соединительную нить, тот или иной/ Внутренне согласованный рисунок игры, / Узор искусства, нечто от/ Радости, которую испытывают те, кто участвует в игре./ Неважно, кто они такие. Ни звук,/ Ни беглый отсвет не доходит до нас из их недоступного/ Жилища, но они здесь, отчужденные и безмолвные,/ Как фигурками, играющие мирами, передвигающие, словно пешки,/ Единорогов из слоновой кости и фавнов из эбенового дерева – /... Связывающие здешние/ События и вещи с отдаленными событиями/ И утраченными вещами. Сплетающие орнамент/ Случайного и возможного (*англ.*).
2. Речь идет об уругвайском прозаике Фелисберто Эрнандесе (1902–1964), чья сновидческая проза во многом стала известна европейскому читателю именно благодаря Кортасару, написавшему предисловия к нескольким изданиям его книг.

ся запредельное. Тайна — это не то, что пишется с большой буквы, как думали столькие рассказчики, а то, что всегда *между*, в промежутке. Разве мог я знать, что случится, когда Марраст пошлет неподписанное письмо в Общество анонимных невротиков? Я знал одно: бюрократический и эстетический порядок в Институте Куртолда перевернется с ног на голову из-за этого его шага, совершенно бессмысленного и тем не менее абсолютно необходимого, даже предопределенного во всей повествовательной механике романа (вот она, "a web of sense"!). Но о том, что Николь отправит потом сто страниц Остину, я не подозревал — это и была частица "иного", ждущая своего часа на краю "известного".

Подспудное ощущение собственной проницаемости, чувство, что единственная возможность себя *опередить* — в том, чтобы вбирать мир каждой по́рой, не задаваясь вопросом о целостности всего своего губчатого восприятия, вдруг чудесно прояснилось в те же недели благодаря индусскому тексту, шестьдесят первой строфе "Виджньяны Бхайравы", на которую я натолкнулся в одном французском журнале. Вот она: *"Когда воспринимаешь два разных предмета, сознавая зазор между ними, углубись в этот зазор. Разница между предметами вмиг сотрется, а из зазора блеснет Реальность"*. В скромном, миниатюрном мире романа, который ночь за ночью возводился у меня на глазах, множество зазоров (я называл их просветами, относя и к пространству и ко времени эти переклички на расстоянии, молниеносные гештальты, когда мгновенная кривая вдруг довершала невнятный еще секунду назад рисунок и превращалась в объяснения Элен, поступки Телль или Хуана) внезапно наполнились реальностью, больше того — стали реальностью благодаря индусскому тексту. А фраза Мерло-Понти[1] того же времени (кто-то сочтет это совпадение невероятным, куда "логичней" им кажется представить, что я закопался в книгах, выискивая подобные созвучия) стала для меня оправданием — но уже непосредственно в моей сфере, сфере *значимого* — той вбирающей любую мелочь и открытой всему нечаянному формы, которую принимала писавшаяся тогда, но почти еще загадочная для меня самого книга. *"Объем и богатство значений, которыми располагает каждый из нас,* — писал Мерло-Понти в связи с Моссом[2] и Леви-Стросом, — *всегда исчерпывается определенным кругом предметов, которые заслуживают имени значимых"*. И добавлял, как будто по-дружески угощая сигаретой: *"Символическая функция всегда опережает предмет и приводит к реальности, только углубляясь в воображаемое"*...

Работай я над "Игрой в классики", я, понятное дело, тут же перенес бы все эти совпадения прямо в книгу. И прежде всего один эпизод, который произошел со мной во время путешествия по северу Италии, правда, не у красных домов вдоль шоссе из Венеции в Мантую[3], а на подъеме из Черноббио в Кротто. (Но точно так же строфа индусского текста была шестьдесят первой, а не шестьдесят второй...) Посреди пути, смотря на лежащее в глубине озеро Комо, я увидел дом, а на его воротах красовалась одна из самых жалких надписей, которые когда-либо производило на свет сознание мелкого буржуа: "Porta aperta per chi porta, chi non porta parta"[4].

1. Морис Мерло-Понти (1908–1961) — французский философ феноменологического направления.
2. Марсель Мосс (1872–1950) — французский этнолог и социолог.
3. Их вспоминает Марраст в романе "62. Модель для сборки".
4. Головоломная игра слов, приблизительно: дверь открыта для каждого, кто пришел не с пустыми руками, а кто с пустыми — пусть проваливает (*итал.*).

Мог ли гарпагоноподобный изобретатель этой низкопробной игры слов — я представлял себе жирдяя-паука, разрывающегося между горами прошутто и качакавальо, — вообразить, что однажды она окажется для кого-то пророческим броском костей? Я оказался у его дома в той рассеянности глазевшего на мир зеваки, когда мысли и впечатления перетекают друг в друга, но ровно тогда же Марраст принялся за письмо Обществу анонимных невротиков, убеждая их заняться разгадкой таинственного стебля hermodactylus tuberosis. Почему я и прочитал гнусную надпись глазами Марраста и понял ее совсем иначе и поднимался в Кротто, говоря себе, что игра слов — один из тех ключей к реальности, за которыми бесполезно лезть в словарь. Только пришедший не с пустыми руками найдет дверь открытой, и потому уж кто-кто, а романист, торящий путь к *иному* (чем Марраст как раз и предлагал заняться анонимным невротикам), дорогу заведомо найдет, ведь именно к этой двери, этому зазору, за которым — тайна, он и приходит, так что *приход не с пустыми руками* слился для меня с самим смыслом перехода от Черноббио к Кротто, от Кортасара к Марrасту.

А несколько месяцев спустя в Сеньоне, вздымавшем скалы над Аптом, Аптой Юлией легионов Августа, где Марк когда-то один на один встретился с гладиатором-нубийцем, я начал шаг за шагом пробираться через спящую среди ночи "Гостиницу Венгерского Короля", силясь не сбиться на соблазнительно легкую дорожку льюисовского "Монаха"[1] или Шеридана Ле Фаню[2], а, напротив, стараясь сделать так, чтобы Хуан переживал свое странное приключение с неприязненным скепсисом повидавшего мир аргентинца. Среди чтива, привезенного с собой из Парижа, мне попался номер невероятного журнала под титулом "Ситуационист"[3], который как бы там ни было делали люди одержимые — немалое достоинство в эпоху, когда журналы, хоть плачь, ни на йоту не отступали от здравого смысла. В номере, посвященном ни больше ни меньше как топологии лабиринтов[4], печатались тексты Гастона Башляра[5], а среди них — вот этот, который, включи я его в книгу, а giorno[6] осветил бы "Гостиницу Венгерского Короля" и многие другие гостиницы моего романа: "*Analysis situs*[7] *моментов активности сознания в принципе может отвлечься от протяженности интервалов между ними, как analysis situs геометрических элементов отвлекается от их величины. Единственное, что здесь важно, – это группировка. В таком случае можно говорить о причинности, заданной положением в системе, причинности, связанной с местом внутри группировки. Значимость подобных причинных связей тем ощутимей, чем с более сложными, более интеллектуальными, более сознательными действиями мы имеем дело...*"

Верные слова, надежная опора, отменный пинок всяческой словесности из папье-маше. И в довершение всего последний удар, одной фразой подытоживающий флуктуации времени в моей книге: *"Всякая дли-*

1. "Монах" — готический роман английского писателя Мэтью Грегори Льюиса (1775—1823).
2. Джозеф Шеридан Ле Фаню (1814—1873) — ирландский прозаик, автор "таинственной" и волшебно-фантастической прозы.
3. Так назывался орган международной группы художественного авангарда, сложившейся в конце 1950-х годов вокруг французского мыслителя Ги Дебора.
4. Мельком упоминается в романе "62".
5. Гастон Башляр (1884—1962) — французский философ.
6. Как среди бела дня (*итал.*).
7. Ситуационный анализ (*лат.*).

тельность по сути своей многомерна; реальное действие времени всегда проявляется в неистощимом богатстве совпадений".

И теперь, доводя эти параллельные дорожки до конца, я вспомню утро, когда поставил в "62" последнюю точку. После скверной ночи я поднялся в шесть утра, чтобы взяться за финальные страницы, и сам поразился тому, что заканчиваю книгу с уже привычным и тем не менее каждый раз новым удивлением: с моими рассказами и романами чаще всего бывает так, что в последние минуты я вдруг разом поворачиваю руль, все выстраивается на иной лад, и я оказываюсь уже вне книги, смотря на нее со стороны, как на невиданного зверя, понимая, что пора написать "КОНЕЦ", а я не в силах этого сделать, сам осиротев или осиротив ее, и вот мы лицом к лицу, двое одиночек, каждый в своем мире, как бы потом все ни менялось и ни перекраивалось, на двух разных орбитах, осталось пожать руки на перекрестке, будь здоров, пока. Разочарованный и опустошенный, я отхлебнул мате, закурил, глядя, как над Казенёвом встает солнце, повозился немного с Теодором В. Адорно, который всегда приходит в это время, чтобы ему плеснули молока и почесали за ухом, и на третьей сигарете вдруг потянулся за Рембо, и между двумя цапками Теодора раскрыл "Пустыни любви"[1] и попал там на пассаж, которому, в точности как мне теперь, не хватало сил перешагнуть через слово "КОНЕЦ", до такой степени он смыкался с картинами, мелькавшими у меня перед глазами в эти последние часы работы:

Je sortis dans la ville sans fin. O fatigue! Noyé dans la nuit sourde et dans la fuite du bonheur. C'était comme une nuit d'hiver, avec une neige pour étouffer le monde décidément. Les amis auxquels je criais: où reste-t-elle, répondaient faussement. Je fus devant les vitrages de là où elle va tous les soirs: je courais dans un jardin enseveli. On m'a repoussé. Je pleurais énormement, à tout cela. Enfin, je suis descendu dans un lieu plein de poussière, et, assis sur des charpentes, j'ai laissé finir toutes les larmes de mon corps avec cette nuit. Et mon épuisement me revenait pourtant toujours[2].

Это был Хуан, до самой последней страницы ищущий Элен, это была Николь у канала, это был я, чувствовавший, как из глубины падает рука в перчатке, едва удерживающая перевязанный желтой веревкой пакет, который еще раз лопнет и раскроется под рухнувшим телом убитой женщины. И я уже не удивился, когда Арагон, в свое время, как помним, открывавший этот слет потусторонних сил по поводу моей книги, несколько дней спустя проводил меня стихами:

Laisse-les ouvrir le ventre à leurs jouets saccager les roses
Je me souviens je me souviens de comment tout ça s'est passé[3].

Перевод Б. Дубина

1. Цикл прозаических фрагментов Рембо 1871–1872 гг.
2. Я вышел на улицу, в бесконечный город. До чего же устал я в этой беспробудной ночи, в погоне за счастьем! Ночь была словно зимой: снег накрыл все вокруг. Друзья, которым я кричал: "Где она?" – отвечали невпопад. Я очутился перед стеклянными стенами, куда она приходила каждый вечер: вбежал в наглухо закрытый сад. Меня вытолкали. Помню, я громко плакал. Потом я спустился в какой-то пыльный закоулок и, сидя на деревянных обломках, наконец, выплакал за одну ночь, кажется, все скопившиеся за жизнь слезы. Но и тогда усталость меня не покинула (*франц.*).
3. И пусть они вспорют животы игрушкам затопчут розы/ Я помню я помню как все это было (*франц.*).

Хулио Кортасар: краткая летопись жизни и творчества

1914. 26 *августа* — Хулио Флоренсио Кортасар родился в Брюсселе, в семье дипломата. Родители — аргентинцы, среди его предков — баски, французы, немцы.
Брюссель оккупируют немецкие войска.

1916 — Семья переезжает в Швейцарию, где дожидается конца войны.

1918 — Семья возвращается в Аргентину. Детство Хулио проходит в Банфилде, пригороде Буэнос-Айреса (не раз впоследствии упоминаемом в его прозе, начиная с романа "Выигрыши").
Отец бросает семью, Хулио остается с матерью, теткой, бабушкой и младшей сестрой Офелией. Часто болеет, ломает руку, у него развивается астма.

1923 — Первые литературные опыты в прозе и стихах.

1928 — Слушает лекции в Педагогическом училище имени Мариано Акосты (тогдашние впечатления войдут позднее в рассказ "Ночная школа").

1932 — Получает в Педагогическом училище диплом преподавателя средней школы.
Книга Жана Кокто "Опий" открывает для Кортасара новую литературу и обращает его к французскому сюрреализму.

1935 — Поступает на факультет философии и филологии Буэнос-Айресского университета, но через год оставляет учебу из-за нехватки средств.

1937 — Работает школьным учителем в Боливаре, городке в провинции Буэнос-Айрес. Увлекается джазовой музыкой, много читает, пишет рассказы, которые не публикует.

1938 — Под псевдонимом Хулио Денис выпускает книгу сонетов в манере Малларме "Явь" (позднее не переиздававшуюся).

1939 — Учительствует в городке Чивилькой.

1941 — Публикация эссе об Артюре Рембо в журнале "Уэлья".

1943 — Военный переворот в Аргентине (один из его руководителей — полковник Х. Д. Перон, будущий президент-диктатор).

1944 Кортасар преподает французскую литературу в университете города Куйо. Первая прозаическая публикация — рассказ "Ведьма" в журнале "Коррео литерарио". Активно участвует в антиперонистских политических манифестациях.

1946 В феврале с победой Перона на президентских выборах Кортасар уходит в отставку. Возвращается в Буэнос-Айрес, служит в Аргентинской книжной палате.
Хорхе Луис Борхес публикует рассказ Кортасара "Захваченный дом" в своем журнале "Летописи Буэнос-Айреса". В ученых записках университета Куйо выходит статья Кортасара об античных мотивах в поэзии Китса.

1947 Эссе о природе литературы "Теория туннеля". Рассказ "Зверинец" публикуется в борхесовских "Летописях".

1948 Экстерном, за девять месяцев, заканчивает трехгодичные курсы устного перевода (с английского и французского). Тяжелое нервное расстройство. Публикует некролог Антонену Арто.

1949 Печатает — впервые под собственной фамилией — драматическую поэму "Короли". За лето пишет роман "Дивертисмент" (опубликован посмертно).

1950 Роман "Экзамен" (отвергнут крупным аргентинским издательством "Лосада", опубликован лишь посмертно).

1951 Выходит книга рассказов "Зверинец" и остается не замеченной читателями. Получив стипендию французского правительства, уезжает в Париж с твердым намерением остаться в Европе. Работает переводчиком в ЮНЕСКО.

1953 Женится на переводчице Ауроре Бернардес (она переводит на испанский прозу Л. Даррелла — мотив, вошедший в роман "Игра в классики").

1954 Поездка в Монтевидео (впечатления войдут потом в один из эпизодов романа "Игра в классики"). Начало работы над циклом гротескных историй о хронопах и фамах в духе "патафизики" Альфреда Жарри. Во время служебной командировки в Италию принимается за перевод рассказов Эдгара По.

1956 Сборник рассказов "Конец игры". Том прозы Эдгара По в переводах Кортасара выходит в Пуэрто-Рико.

1959 Книга рассказов "Секретное оружие".

1960 Поездка в США. В Буэнос-Айресе выходит роман "Выигрыши".

1961 Поездка на Кубу. "Выигрыши" выходят в переводе на французский язык.

1962 Книга "Истории хронопов и фамов".

1963 Роман "Игра в классики", шумный успех.

1965 Роман "Выигрыши" переведен в США, "Истории хронопов и фамов" — в ФРГ. Фильм аргентинского кинорежиссера Мануэля Антина "Непрерывность парков" (по одноименному рассказу).

1966 Книга рассказов "Все огни — огонь". "Игра в классики" переведена в США и во Франции. Микеланджело Антониони снимает в Великобритании по мотивам рассказа Кортасара "Слюни дьявола" (1959) фильм "Blow up".

1967 Книга-коллаж "Путешествие вокруг дня за восемьдесят миров" (по словам Кортасара, "косвенная дань признательности Жюлю Верну").

1968 Роман "62. Модель для сборки", книга-коллаж "Последний раунд". Английский перевод "Историй хронопов и фамов" (США), итальянский — "Игры в классики". Во Франции "Истории хронопов и фамов" выходят с рисунками друга писателя, художника Пьера Алешинского.

1970 По приглашению социалистического правительства Сальвадора Альенде Кортасар со своей второй женой Угне Карвелис посещает Чили.

1971 Роман "62. Модель для сборки" выходит во французском переводе. Фильм Рено Вальтера (Франция) "Конец игры" по одноименному рассказу.

1973 Роман "Книга Мануэля" (французская премия Медичи). Поездка в Аргентину, Перу, Эквадор, Чили.

1974 Сборник рассказов "Восьмигранник". Французское издание романа "Книга Мануэля".
Кортасар участвует в работе Трибунала Рассела (заседание в Риме посвящено нарушению прав человека в странах Латинской Америки).

1975 Поездка в США и Мексику, лекции о латиноамериканской литературе и собственных книгах, участие в работе Международной комиссии по изучению преступлений военной хунты в Чили.

1976 Тайная поездка в Никарагуа, где президентом Сомосой отменено действие конституции, объявлено чрезвычайное положение и разворачиваются массовые репрессии (впечатления вошли в новеллу-эссе "Апокалипсис в Солентинаме").
Французское издание книги рассказов "Восьмигранник".

1977 Книга рассказов "Тот, кто бродит вокруг".

1978 Роман "Книга Мануэля" выходит в США. Том эссе о современных художниках "Территории". В США публикуется коллективный сборник литературно-критических исследований "Последний остров. Проза Хулио Кортасара". Книга бесед Э. Гонсалеса Бермехо с Кортасаром.

1979 Книга прозаических миниатюр "Некто Лукас". Поездки в Никарагуа и Панаму. Разводится с Угне Карвелис.

1980 Сборник рассказов "Мы так любим Гленду". Цикл выступлений в университете Беркли (США).

1981 Кортасар получает французское гражданство. Врачи диагностируют у него лейкемию.

1982 Книга новелл "Вне времени". Умирает третья жена Кортасара, журналистка Кэрол Данлоп.

1983 Поездка на Кубу и в Аргентину. Книга очерков "Никарагуа, беспощадно нежный край". Борхес пишет предисловие к отдельной публикации рассказов Кортасара "Мамины письма" (напечатано в 1992 г.).

1984 Поездка в Никарагуа, где министр культуры, священник и поэт Эрнесто Карденаль награждает Кортасара орденом Рубена Дарио.

12 *февраля* Хулио Кортасар скончался в Париже, похоронен на кладбище Монпарнас.
Публикуется сборник стихов Кортасара "Только сумерки", книга очерков "Аргентина: культура за колючей проволокой". Французское издание книги рассказов "Вне времени".

1985 Книга "Избранные рассказы" Кортасара выходит в Буэнос-Айресе с предисловием Х. Л. Борхеса.

1986 Публикуются романы "Дивертисмент" и "Экзамен".

Б. Дубин

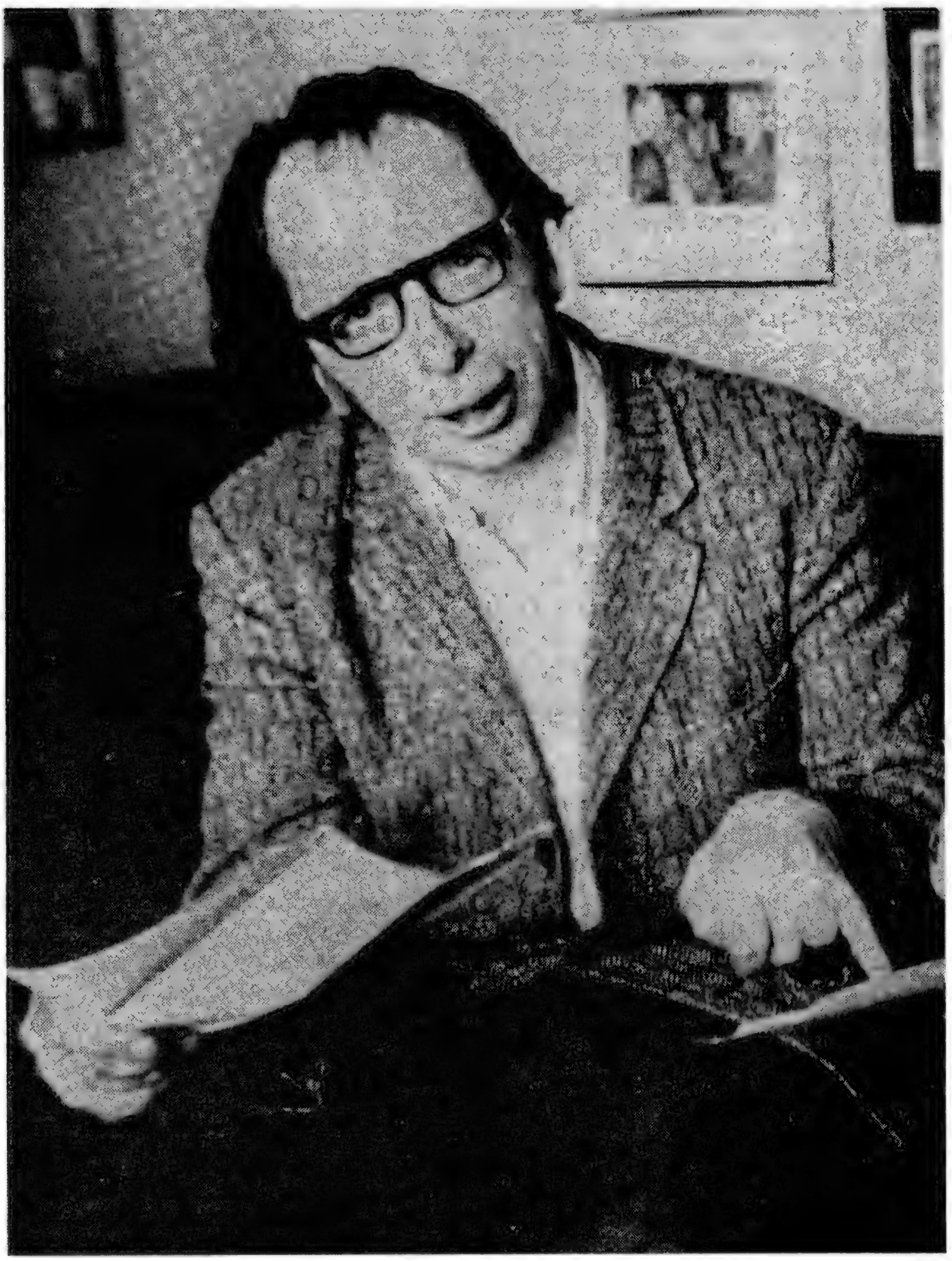
М. Рудницкий

Пример бескорыстного служения

Заметки о Константине Богатыреве

А мог бы жизнь просвистать скворцом,
Заесть ореховым пирогом...
Да, видно, нельзя никак.

О. Мандельштам



25 лет назад, солнечным июньским днем 1976 года, на Переделкинском кладбище при большом стечении народа был похоронен Константин Петрович Богатырев – выдающийся поэт-переводчик и светлой души человек. О его гибели – на закате солнечного апрельского дня он был до смерти избит в подъезде собственного дома, после чего еще более полутора месяцев мучительно умирал в больничной палате – с ужасом говорила тогда вся Москва. Задубелый иммунитет к каждодневным заказным убийствам в людях тогда еще не выработался, еще живы были и священник отец Александр Мень, и будущий репортер, а тогда еще ребенок Дима Холодов, и будущий политик, а тогда еще молодой ученый Галина Старовойтова. Мысль о том, что человека, если он кому-то мешает, можно запросто "заказать", и убийство его раскрыто не будет, а убийцы останутся на свободе, живыми и безнаказанными, в ту пору еще не овладела массовым сознанием на уровне бытовой привычки. Зато о вездесущем всесилии КГБ знал каждый, и безусловность этого знания в сочетании с тем, как вяло пытались раскрыть это убийство органы, именуемые у нас правоохранительными, порождала в умах только одну версию случившегося. Еще бы – ведь гражданин Богатырев Константин Петрович, 1925 г. рожд., ранее судимый и приговоренный к расстрелу по политической статье, впоследствии, правда, реабилитированный, по выходе из заключения общался с кем попало, например, с небезызвестными Пастернаком и Ахматовой, с диссидентами Копелевым и Войновичем, с клеветавшими на нашу страну западногерманскими писателями Генрихом Бёллем и Хансом Вернером Рихтером, ходил без согласования с компетентными органами на приемы в иностранные посольства и в гости к зарубежным дипломатам, давал интервью буржуазным журналистам, вел переписку с эмигрантами Романом Якобсоном и Глебом Струве, печатался в зарубежной и даже эмигрантской прессе, а кроме того вообще говорил и писал что думает, переводил кого хочет и ни от каких советских учреждений зависеть не желал. Поскольку органы, именуемые у нас правоохранительными, и поныне не раскрыли зверского преступления, жертвой которого пал Константин Богатырев, ставшую общепринятой версию его гибели и по сей день трудно опровергнуть. В наши дни за независимое расследование подобных преступлений берутся хотя бы журналисты. Тогда же об обстоятельствах гибели известного переводчика, члена Союза писателей не осмелилась сообщить ни одна советская газета.

Сейчас, когда я уже на четыре года его старше, мне почему-то труднее называть его Костей, как без колебаний и проблем, с чуть снисходительной, но искренней любовью обращались к нему все сколько-нибудь коротко его знавшие – в том числе и я, тогда еще мальчишка-студент, "по жизни" на двадцать лет его моложе. Он сам одним махом перечеркнул эту разницу в возрасте и связанные с ней условности, поняв, что я действительно интересуюсь творчеством Рильке – боготворимого и претворяемого им на русский язык поэта. Но что был мой интерес по сравнению с его увлеченностью! Я тогда еще не знал, что можно *так* работать – радостно, весело, с азартом, отдавая предмету своих занятий едва ли не каждую секунду своего сознательного существования. Он действительно в своей работе *жил* – самоуглубленно, сосредоточенно окунаясь в какие-то запредельные глубины языка – двух языков! – и внезапно из этих глубин выныривая, чтобы проверить на слушателе очередную свою находку – бывало, одну новую строчку, иногда строфу, реже – целое стихотворение. Всякого, кто способен был оценить результаты его трудов, особенно в сопоставлении с оригиналом, Костя брал в соучастники своей работы, с жадностью ждал откровенных отзывов, а не просто вежливых комплиментов, на замечания – хотя принимал он их нечасто – не обижался никогда. Зато, переделав строчку, которую признавал неудачной, звонил по телефону и ликовал: "Вот видите! Вот видите!", – и

была в этом почти мальчишеском возгласе щедрая радость истинного — прошу простить за банальность — художника слова, который знает, что в языке, этой несметной сокровищнице, есть все, а ему вот только что, вместе с вами, посчастливилось найти искомое, и нет в этом никакой особой его заслуги, точно так же мог найти и любой другой, да и нашел он, получалось, вроде как не совсем сам, а с вашей помощью — ну как если бы вы вместе шли по лесу и он на секунду раньше вас набрел на шикарный подосиновик.

Да, в нем было очень много мальчишеского, даже инфантильного, потому, наверно, его все так запросто и звали Костей, не особенно задумываясь ни о том, откуда в нем это мальчишество и какая ему на самом деле выпала жизнь, ни о том, какое дело взвалил он на свои сутулые, хрупкие плечи. Врожденная скромность не позволяла ему говорить о себе, о своей работе и тем паче о своем прошлом с пафосом — разве что с усмешкой, с иронией. Между тем даже сквозь эти шутливые "проговорки" — и сквозь борозды морщин на бледном, изможденном, хотя вообще-то не старом лице, а еще по тому, как ходуном ходили руки, как по-стариковски дрожали пальцы, когда он вынимал из машинки лист с новым переводом, — было ясно, что жизнь у него за спиной (впрочем, к сожалению, не только у него, у многих, слишком многих порядочных людей его поколения) — страшная и героическая. В восемнадцать лет он пошел защищать отечество, остался в действующей армии и после войны, а по возвращении, уже с третьего курса университета, за легкомысленную болтовню в студенческой компании отечество отблагодарило своего защитника пожизненным лагерным сроком (да и то это было помилование после нескольких месяцев ожидания расстрела). Выйдя на волю в 1956-м, он закончил университет, но служить никуда не пошел, избрав нелегкий и совсем не хлебный удел профессионального литератора, переводчика поэзии. Выбор этот, в своем роде тоже героический, был, по-моему, обусловлен тем, что Костя, по существу родившись заново, уже ни на йоту не хотел поступиться новообретенной свободой. Думаю, именно здесь исток и его ликующей, мальчишеской готовности радоваться жизни, и спокойного внутреннего бесстрашия, с которым он в те печальной памяти застойные годы не признавал в разговорах запретных тем и вообще не желал жить с вечно пугливой, униженной оглядкой на органы, на всеобщий перед ними страх. Мне, во всяком случае, он запомнился поразительно смелым человеком.

Смелость, целеустремленность дерзания присуща и его переводам. Константин Богатырев принадлежал к новому поколению поэтов-переводчиков, пришедших в нашу литературу в начале 60-х на волне оттепели и принесших с собой иное, гораздо более ответственное, чем прежде, отношение к своему ремеслу, необычайно высоко поднявших планку предъявляемых к себе творческих требований, — поколению, представленному, среди прочих, именами А. Гелескула, В. Микушевича, А. Сергеева, А. Эппеля. За пятнадцать лет, что ему было отпущено на полноценную творческую работу, Константин Богатырев успел сделать очень много, дав русский голос столь разным поэтам, как Адельберт Шамиссо и Георг Тракль, Эрих Кестнер и Бертольт Брехт, Ингеборг Бахман и Пауль Целан. Кропотливейших филологических разысканий потребовали от него средневековый роман "Тристан" Готфрида Страсбургского и малая проза Гёте. Более чем достойно дополняют этот послужной список знаменитый антифашистский роман Клауса Манна "Мефисто", драмы Фридриха Хеббеля, комедии Фриша и Дюрренматта. Полагаю, однако, он успел бы сделать — причем сделать, разумеется, вполне добротно и профессионально, как это и было ему свойственно, — и многое другое, не отдавай он бóльшую часть души, львиную долю времени и трудов главному делу своей жизни — переводам Рильке. Причем масштабы этого его творческого свершения и по сей день не оценены по достоинству.

Благословленный на этот подвиг самим Пастернаком, Богатырев начал переводить Рильке в ту пору, когда во всех библиотеках черным непрошибаемым строем еще красовалась "Малая советская энциклопедия", в одном из томов которой Рильке без обиняков характеризовался как поэт декадентский и даже "фашиствующий". Перспективы публикации были ничтожны, интерес издательств — нулевой, переводческая традиция, робко и не слишком плодотворно заложенная в начале века, в послереволюционные десятилетия почти напрочь заглохла или ушла в эмиграцию, где прозябала в безвестности. Четыре знаменитых перевода Пастернака, к тому времени еще не все опубликованные, Богатырев, конечно, знал, но опереться на такой опыт, а тем более тягаться с ним трудно — по нему, как по солнцу, разве что ориентироваться можно.

Русского Рильке надо было для начала просто расслышать, а какой сложности эта задача, какими досадными промахами она чревата, можно, к сожалению, убедиться на примере очень искушенной петербуржской переводчицы Тамары Сильман — в 1965 году она выпустила сборник Рильке в своих переводах, в котором удачных работ оказалось до обидного мало. И дело тут не в нехватке таланта, а в неточности слуха: стремясь передать удивительное ощущение слитности с мировой гармонией, некий "космизм", действительно присущий поэтическому миру Рильке, Т. Сильман едва ли не в каждую строку пыталась привнести чувство гармонической успокоенности. Богатырев — конечно, не без помощи пастернаковских озарений, но, думаю, первым, так сказать, на уровне метода — угадал, что к этому ощущению гармонии с миром искусство Рильке приходит через борьбу стилистических и бытийных диссонансов, через катарсис, через чувство боли, через муку образов неистовых, страстных, порой непереносимо безобразных, даже отталкивающих, через контраст виртуозной внешней музыкальности и глубочайшего внутреннего драматизма. Он первым — опять-таки на уровне метода — сумел показать и доказать, что возвышенный, как бы надмирный стиль Рильке рождается из простейших, а порою и простецких, вовсе не изысканных слов — все решает изысканная необычность и смелость словосочетаний и словоупотреблений. Но все это, разумеется, при условии скрупулезной, выверенной передачи музыкального строя, звукописи рильковского стиха, чрезвычайно мелодичного, насыщенного ассонансами и внутренними рифмами.

Как, должно быть, бывало ему горько, когда всех этих филигранных тонкостей его работы просто не замечали. Однажды, готовя к печати сборник Рильке в издательстве "Художественная литература", я неожиданно почувствовал себя в его шкуре, ощутил это его бессилие перед чужой глухотой к стиху, когда одна очень вальяжная издательская дама, отвлекшись от забот об идеологической чистоте издания (в ту пору как раз началась очередная кампания, на сей раз атеистическая, и дама норовила выбросить из сборника Рильке всякое стихотворение, в котором встречались не только слова Бог или ангел, но даже слово "он" в значении самого обычного местоимения), — так вот, отвлекшись от идеологических забот, дама занялась вопросами эстетическими, надумав снять стихотворение "Остров сирен" в замечательном переводе Кости: "Хлебосолов, столь к нему любезных,/ вечером, по истеченье дня,/ он дарил рассказами о безднах,/ о морских пучинах...". Даму не устраивало слово "хлебосолов", оно, на ее вкус, отдавало "штями", а еще то ли лаптями, то ли портянками. Ничего больше — ни замечательных созвучий на "л" и на "с", ни внутренней рифмы ("хлебосолов — столь"), ни напевности бесконечно-протяжной, седой вечностью отдающей цепочки "любезных — вечером — истеченье — безднах", ни изысканной конструкции "дарил рассказами" — дама не слышала и слышать не желала. Она, похоже, искренне была убеждена, что не потрафившее ей слово можно просто заменить каким-нибудь другим.

(Страшно подумать, сколько правки внесла она таким вот манером в стихи и прозу на своем редакторском веку.) В напрасных спорах прошел битый час, прежде чем я догадался сказать ей, что слово "хлебосол" вполне мог употребить Жуковский, переводя "Одиссею", — дама задумалась и, слава Богу, больше к стихотворению не возвращалась.

Филологическая основательность — замечательное достоинство переводов Константина Богатырева, унаследованное, надо думать, от отца, знаменитого ученого фольклориста Петра Григорьевича Богатырева — обусловила еще один аспект его работы: сознавая, что в поэзии Рильке понятие "книга" чрезвычайно важно, что стихотворения, собранные под одним переплетом, никогда не объединялись у этого поэта по принципу случайности, он почти сразу отказался от соблазнительной для переводчика практики "снимания сливок", перевода отдельных, наиболее знаменитых стихотворений, а сосредоточил свои усилия именно на книге, остановив свой выбор на двух частях "Новых стихотворений". Решение это, безупречное с точки зрения профессиональной этики, самого Богатырева не раз ставило в ситуацию заведомого проигрыша. Дело в том, что при всей гениальности Рильке у него даже в этой, безусловно сильной поэтической книге есть тем не менее вещи проходные и необязательные. Есть и повторы, вариации одних и тех же мотивов, тематически почти ничего к миру и духовному облику поэта не добавляющие. Не говоря уж о том, что специфичность "Новых стихотворений", большая часть которых посвящена шедеврам изобразительного искусства и архитектуры, образам античной и христианской мифологии, историческим сюжетам, требовала от переводчика невероятного тщания, кропотливых, порой многодневных разысканий, чтобы расшифровать элементарный смысл, бывало, одной какой-нибудь строки или просто названия. К счастью, у него было много друзей и добровольных помощников за границей, и они — уже упомянутые мною Генрих Бёлль и Ханс Вернер Рихтер, как и не упомянутые филологи Генри Глейд, Вольфганг Казак, Рольф Дитрих Кайль и многие, многие другие, — слали ему книги, зная, что это, по сути, единственная и всепоглощающая Костина страсть: библиотеку он собирал с тем же азартом, с каким мальчишки коллекционируют марки. Помню, с каким восторгом он показывал мне альбом с фотографиями Шартрского собора, которому у Рильке посвящен знаменитый цикл, и изображение Полуденного ангела — угловых часов на этом соборе, которым тоже посвящено отдельное стихотворение. Другого способа увидеть и этот собор, и иные французские, итальянские, испанские, скандинавские достопримечательности, в "Новых стихотворениях" запечатленные, — Рильке, как известно, был большой охотник до перемены мест — у Кости, человека напрочь "невыездного", не было.

Такую самоотверженную, каждодневную кропотливую работу над переводом "Новых стихотворений" К. Богатырев продолжал полтора десятилетия. Положа руку на сердце, нужно сказать, что вторую часть до полного, окончательного блеска он довести не успел. Кто-то из писавших о нем метко сравнил Костин перевод "Новых стихотворений" с двухбашенным собором, вторая башня которого так и осталась в строительных лесах. Когда он приступал к этой грандиозной работе, попутчиков, коллег, собратьев по переводам Рильке у него по сути не было. Когда заканчивал, Рильке вошел в моду — опубликованы были уже три сборника его поэзии, готовился к печати четвертый, как раз "Новые стихотворения" в серии "Литературные памятники". На переводах из Рильке взросло целое поколение поэтов-переводчиков, многие были даровиты, соперничали друг с другом и с Костей, нередко пытаясь переспорить его, так сказать, "на его поле" — ничтоже сумняшеся брались за лучшие из "Новых стихотворений", не задумываясь пользовались результатами его работы — ведь, повторю, прежде чем перевести, там многое надо просто понять и расслы-

шать, — норовили (и до сих пор норовят) встать ему на плечи. Он никогда не обижался, наоборот, каждому новому хорошему переводу искренне радовался, охотно, слишком охотно признавал превосходство иных переводов над своими, лишний раз доказывая, что меньше всего его беспокоит вопрос авторских амбиций в переводе, каковые не давали и не дают покоя многим его коллегам. Богатырева никогда не волновало, как *лично он* выглядит в своих переводах из Рильке, гораздо важнее было для него, как в русских переводах выглядит Рильке вообще. Когда не знал, за что коллегу похвалить, говорил, что его переводы лучше оригинала. Некоторые, возомнив себя мэтрами, теперь о переводах Богатырева рассуждают снисходительно, однако до сих пор "на полном серьезе" цитируют эти его отзывы, не замечая ни их преувеличенной комплиментарности в духе восточного тоста, ни сомнительного смысла подобной похвалы. Предельно доброжелательный с коллегами, Костя не прощал только одного: недобросовестности, откровенной халтуры, циничного пренебрежения азами переводческой этики. Когда одна незаслуженно известная советская переводчица варварскими сокращениями и даже искажениями текста изуродовала роман Бёлля, Костя написал подробный разбор этой, с позволения сказать, работы, опубликовав его в западной печати и нажив себе тем самым новых врагов и в аппарате Союза писателей, и в недреманном Главлите — этом оплоте советской цензуры. Почему-то считалось, что у Кости, этой светлой бескорыстной души, не могло быть врагов. Наивное заблуждение! Врагов и завистников у него, как у всякого безусловно честного, порядочного и истинно талантливого человека, было достаточно. Иные и по сей день, через двадцать пять лет после гибели Богатырева, все никак не угомонятся.

Е. Витковский, много сделавший для изучения и собирания русских переводов Рильке, сам не раз Рильке переводивший, в предисловии к книге "Новых стихотворений", вышедшей в переводах В. Летучего в издательстве с замечательным названием "Скорпион", очевидно намериваясь новый перевод снисходительно поддержать (отметив в нем "десяток-другой" удачных работ), считает нужным по такому случаю развенчать "легенду" о Богатыреве-переводчике. Оказывается, сетует Витковский, когда в 1977 году, через год после гибели Богатырева, его перевод вышел в свет, "ореол мученика лишал нас права говорить о Богатыреве хоть сколько-нибудь критически". "Говорить о богатыревском переводе плохо было невозможно, — сокрушается Витковский, — ты немедленно попадал в одну компанию с убийцами". Образ, что и говорить, красноречивый, особенно если учесть, что теперь, по прошествии некоего срока, который Витковский считает приличествующим, ему в эту компанию попадать уже не зазорно: "Легенда о Богатыреве-переводчике испытания временем не выдержала, а легенда о Богатыреве-человеке не подлежит критике и обсуждению"[1].

Здесь не место сравнивать переводы Богатырева и Летучего, это предмет специального филологического разговора, хотя полагаю, читатель и сам, без моей и Витковского подсказки, во многом разберется — благо что иные вещи видны, что называется, невооруженным глазом. Удивляет другое: если, как уверяет Витковский, переводы Богатырева так слабы, откуда столько неподдельной страсти в их бичевании? Нет бы просто оставить их в покое: что издано, то издано, время всех рассудит и все расставит по своим местам. Куда там... Вот В. Топорову в книге "Двойное дно" тоже тень Богатырева не дает покоя. Если Витковский в свое время критиковать переводы Богатырева не отваживался из боязни попасть в одну компанию с убийцами, то Топоров руководствовался куда более возвышенными мотивами: в связи с гибелью Богатырева он "не только отказался от претензий на публикацию собственных переводов

1. Е. Витковский. Оправдание перед Богом. — В кн.: Райнер Мария Рильке. Новые стихотворения. Перевод В. Летучего. М., 1996, с. 7—8.

из Рильке, но и перестал переводить австрийского поэта вообще". Богатырев, оказывается, "был не слишком сильным переводчиком, и победительно конкурировать с ним после смерти было бы некрасиво"[1]. Нарушить сей зарок (кстати, именно Костя Богатырев первым бы его и не одобрил, он-то всегда считал, что чем больше переводов, тем лучше) Топоров сподвигся лишь в начале 90-х годов (когда, замечу в скобках, вновь пробудился интерес к Рильке и на книжном рынке наметились перспективы новых его изданий), решив, видимо, что на все соображения "красиво-некрасиво" пора плюнуть. Впрочем, в общем контексте книги Топорова, где он кого только не облил грязью, Богатыреву, будем считать, еще повезло. В конце концов, от иного автора хула получше всякой хвалы будет: вон, дружбана своего Витковского Топоров "хвалит" так, что, как говорится, не поздоровится: "Я переводил Рильке три года, он несколько месяцев. Я недурственно закончил филфак ЛГУ, он с треском вылетел с первого курса истфака МГУ. Я — если отвлечься от дурного произношения — знал немецкий как русский. У него он был явно "приобретен на медные деньги".

Просто невозможно не заметить, что ключевое, кодовое слово во всех этих стилизованных под благородство инсинуациях — это слово "легенда". Легенда о Богатыреве, слава Богатырева — переводчика и человека — вот что не дает покоя ни Топорову, ни Витковскому. И хотелось бы отмахнуться от всех этих своеобразных проявлений современных литературных нравов традиционным оборотом "оставляю на совести авторов", да, боюсь, приложить его в данном случае совершенно не к чему. Похоже, этим людям просто не дано уразуметь, что слава иногда, пусть в порядке исключения, приходит не к тем, кто суетится и хлопочет, у кого одни иерархии, регалии и премии на уме, а к тем, кто вкладывает свой талант в честный, бескорыстный труд и в достойно прожитую жизнь.

Всю четверть века, что его нет с нами, меня не покидала мысль, что жизнь и творчество Константина Петровича Богатырева как пример бескорыстного служения своей миссии, безусловно, достойны увековечения. Лучшей формой увековечения была бы книга — он ведь перед книгами благоговел. К счастью, одна такая книга уже издана. К несчастью и стыду нашему, она издана очень скромным тиражом, и не у нас в стране, а в Германии, в городе Мюнхене[1].

1. В. Топоров. Двойное дно. Признания скандалиста. М., 1999, с. 241–242.

1. Поэт-переводчик Константин Богатырев. Друг немецкой литературы. — Hrsg. Von Wolfgang Kasack. München, 1982.

ЧТО ЧИТАЮТ В МИРЕ?

Романы, занимающие первые 10 мест в списке бестселлеров журнала New York Times Book Review (список от 22 апреля 2001 г.)

1. JAMES PATTERSON.
   I[st] to Die.

2. AMY TAN.
   The Bonesetter's Daughter.

3. TERRY MCMILLAN.
   A Day Late and a Dollar Short.

4. STEPHEN KING.
   Dreamcatcher.

5. JACK HIGGINS.
   Edge of Danger.

6. BRAD MELTZER.
   The First Counsel.

7. ANITA SHREVE.
   The Last Time They Met.

8. TIM F. LAHAYE, JERRY B. JENKINS.
   The Mark.

9. DENNIS LEHANE.
   Mystic River.

10. JOHN GRISHAM.
    A Painted House.

Гилберт Адэр
Gilbert Adair
[р. 1944]. Английский писатель, переводчик, кино- и литературовед.

Автор романов *Любовь и смерть на Лонг-Айленде* [*Love and Death on Long Island*, 1990], *Смерть автора* [*The Death of the Author*, 1992] и др.
Роман *Закрытая книга* вышел в Англии в 1999 г. [*A Closed Book*. London, Faber & Faber].

Ханс Иоахим Шедлих
Hans Joachim Schädlich
[р. 1935]. Немецкий писатель, ученый-лингвист, член Германской академии языка и литературы в Дармштадте. Лауреат 11 литературных премий, среди них им. Г. Бёлля [1992], Г. Клейста [1996] и Ф. Шиллера [1998].

Автор повестей и романов. Единственная публикация на русском языке: глава из романа *Талховер* [*Tallhover*, 1986] в сборнике *Впервые в России* [М., 1993].
Книга *Даруй ему язык. Жизнь и смерть баснописца Эзопа* [*Gib ihm Sprache. Leben und Tod des Dichters Csop*] вышла в Германии в 1999 г. в издательстве Rowohlt Verlag.

Перси Биши Шелли
Percy Bishey Shelly
[1792–1822]. Английский поэт.

Автор поэм *Королева Маб* [*Queen Mab*, 1813], *Аластор, или Дух одиночества* [*Alastor, or The Spirit of Solitude*, 1815], *Восстание Ислама* [*The Revolt of Islam*, 1818], *Адонаис* [*Adonais*, 1821], посвященной памяти Дж. Китса; драмы *Освобожденный Прометей* [*Prometheus Unbond*, 1819], трагедии *Ченчи* [*Cenci*, 1819]; множества стихотворений, среди которых такие известные, как *Озимандия* [*Ozimandias*, 1817], *Ода западному ветру* [*Ode to the West Wind*, 1819], *Философия любви* [*Love's Philosophy*, 1819], *Свадебная песня* [*A Bridal Song*, 1821] и др. На русском языке полное собрание его сочинений вышло в переводе К. Бальмонта в 1903–1907 гг. В дальнейшем переводчиками его произведений были Б. Пастернак, С. Маршак, В. Левик, А. Големба, В. Микушевич и др.

Борис Владимирович Дубин
[р. 1946]. Литературовед, переводчик. Лауреат премий *ИЛ* [1992], *ИЛлюминатор* [1994], им. Анатоля Леруа-Больё [1996], им. Мориса Ваксмахера [1998].

Автор статей по социологии культуры и книги *Слово – письмо – литература* [М., 2001]. Постоянный автор *ИЛ* и ведущий рубрики *Портрет в зеркалах* [1995, № 1, 12; 1996, № 8, 12; 1997, № 4, 9, 12; 2000, № 1].

Михаил Львович Рудницкий
[р. 1945]. Литературный критик и переводчик с немецкого, кандидат филологических наук. Лауреат премии *Инолит* [1996].

Автор книги *Перед лицом правды* [1987]. В его переводах издавались романы и повести *Короткое письмо к долгому прощанию* П. Хандке, *Искра жизни* Э. М. Ремарка, *И больше нечего желать* А. Мушга и др. Неоднократно публиковался в *ИЛ*.

Переводчики

Инна Соломоновна Стам
Лингвист, кандидат филологических наук, переводчица с английского.

Автор ряда работ по современному английскому языку. Ее переводы неоднократно публиковались в *ИЛ*.

Галина Михайловна Косарик
Переводчица с немецкого.

Переводила произведения А. Мушга, Г. Гессе, П. Хэртлинга, Ф. Дюрренматта, Ф. Глаузера, М. Шпербера, Э. Юнгера, Г. Эрнста, Э. Кестнера и др. Ее переводы неоднократно публиковались в *ИЛ*.

Виктор Владимирович Лунин
[р. 1945]. Поэт, прозаик, переводчик.

Автор книг для детей *Не наступите на слона* [1978], *Приключения сдобной Лизы* [1993], *Детский альбом (на музыку П. И. Чайковского)* [1994], *Любимые стихи* [1994] и др. В его переводе вышли *Песня сна* У. де ла Мэра [1983], *Королевские идиллии* А. Теннисона [2001]. Переводил английских, американских и греческих поэтов, в т. ч. Б. Джонсона, Т. Мура, Т. Гарди, У. Уитмена, Г. Лонгфелло, К. Россетти, Р. Киплинга и др. В *ИЛ* в его переводе были напечатаны главы из поэмы Я. Рицоса *Хозяйка виноградников* [1985, № 5].

Наталья Александровна Богомолова
Кандидат филологических наук, литературный критик, переводчица с испанского. Лауреат премии *ИЛ* [1991].

Автор статей по истории испанской и латиноамериканской литератур, публиковавшихся в периодических изданиях. В ее переводе издавались произведения Х. Л. Борхеса, И. Альенде, А. Поссе, Г. Торренте Бальестера, О. Паса, М. Варгаса Льосы, Х. Кортасара и др. Статьи и переводы неоднократно публиковались в *ИЛ*.

Надежда Марковна Беленькая
Переводчица с испанского и каталонского.

В ее переводе готовится к выходу роман Ж. Марсе *Двуликий любовник* [изд-во Иностранка].

Элла Владимировна Брагинская
Переводчица с испанского и каталонского.

В ее переводах публиковались многие произведения латиноамериканских и испанских авторов, в т. ч. П. Неруды, Х. Кортасара, Г. Гарсиа Маркеса, М. Варгаса Льосы, Р. Альберти, К. Фуэнтеса и др. В *ИЛ* в ее переводе был напечатан роман М. Родореды *Площадь Диамант* [1981, № 11].

Андрей Федорович Кофман
[р. 1954]. Доктор филологических наук, литературовед, переводчик с испанского и английского.

Автор многочисленных работ по литературе и истории Латинской Америки, в т. ч. книг *Латиноамериканский художественный образ мира* [1998] и *Америка не сбывшихся чудес* [2001]. В *ИЛ* была напечатана его статья *Утопия Октавио Паса* [1995 № 1].

Екатерина Александровна Хованович
Переводчица с испанского и португальского.

В ее переводе публиковались произведения Г. Мистраль, А. Асусены Торрес, А. Бриса Эченике и др. Готовится к печати ее перевод романа М. Скляра *Кентавр в саду*.

Валентин Андреевич Капанадзе
[р. 1940]. Переводчик с испанского.

В его переводе печатались многие произведения латиноамериканских и испанских авторов, в т. ч. А. Карпентьера, Х. Кортасара, Г. Гарсиа Маркеса, О. Х. Кардосо и др.

живопись скульптура графика

линия-арт

галерея современного искусства, москва

В одном из уютных особняков Замоскворечья
разместились
ВЫСТАВОЧНЫЕ ЗАЛЫ МОЛОДОЙ ГАЛЕРЕИ

л и н и я - а р т

Среди ведущих авторов Галереи известные московские художники, представители поколений 60-х, 70-х и 80-х годов

МИХАИЛ РУДАКОВ ▫ ВАЛЕРИЙ ВОЛКОВ ▫ АНАТОЛИЙ ЗВЕРЕВ ▫ ВЛАДИМИР ЯКОВЛЕВ ▫ ИГОРЬ КИСЛИЦЫН ▫ АЛЕКСАНДР СИТНИКОВ ▫ ОЛЬГА БУЛГАКОВА ▫ СЕРГЕЙ АЛФЕРОВ ▫ ЛЮДМИЛА ПОПЕНКО ▫ ОЛЕГ СЛЕПОВ ▫ КАТЯ МЕДВЕДЕВА и др.

Тел./факс 953-3624, 201-2603

Галерея открыта для посетителей по предварительным заявкам с 12 до 20 ч.

rinet

Быстрый доступ
Надежная связь
Качественный сервис
Rinet

Internet servis provider **www.rinet.ru**

Услуги подключения к сети INTERNET

- ❐ **Доступ по телефонной линии (dialup)**
- ❐ **Подключение локальных сетей жилых домов**
- ❐ **Высокоскоростной Интернет по выделенным каналам**
- ❐ **Создание и поддержка корпоративных WEB сайтов**

Подключение, консультации, прием платежей: с 10.00 до 22.00
Телефоны: (095) 238-3922, 232-1730, 916-7009
Адрес: Москва, 1-й Хвостов пер., д.11-А, оф. 105,111
E-mail: info@rinet.ru

В оформлении обложки использован фрагмент картины испанского художника Жоана Миро [1893–1983] *"Портрет III"* [1938]

Художественное оформление и макет Андрей Бондаренко, Дмитрий Черногаев.

Компьютерная верстка Вячеслав Домогацких.

109017, Москва,
Пятницкая ул., 41.
тел. 953-51-47; факс 953-50-61;
E-mail inolit@rinet.ru

В INTERNET электронный дайджест журнала находится по адресу:
http://novosti.online.ru/magazine/inostran

В Москве журнал можно приобрести в редакции, а также в книжных магазинах:
"Ad Marginem" —
1-й Новокузнецкий пер., д. 5/7;
"Б.С.Г.-Пресс" —
ул. Гиляровского, д. 1.
В Санкт-Петербурге —
в магазине издательства "Азбука" —
ул. Решетникова, д. 15.

Журнал выходит один раз в месяц.

Оригинал-макет номера подготовлен в редакции.

Подписано в печать 26.04.2001.
Формат 70x108 1/16.
Печать офсетная.
Бумага газетная.
Усл. печ. л. 26,78.
Усл. кр.-отт. 31,0.
Уч.-изд. л. 26,64.
Заказ № 4919.
Тираж 12 850 экз.
Отпечатано с готовых диапозитивов полиграфической фирмой "Красный пролетарий", 103473, Москва, Краснопролетарская ул., 16.

Общественно-публицистический иллюстрированный журнал

ПЕРСОНА **- журнал для широкого круга читателей, ставящий своей целью раскрытие качеств, которые формируют персону. У нас это личность, обремененная культурными традициями. Герои журнала - те, кто определяет лицо России в XXI веке. Мы рады всем, кому небезразлично состояние нашего общества вообще и культуры, в частности. Наша задача - напомнить о вечных ценностях, рассказать о выдающихся современниках и уже вошедших в историю персонах.**

Подписной индекс 38678 Объединенный каталог "Подписка-2001"

Адрес редакции: 121019, г.Москва, ул. [redacted] т. п.: 290-19-85, 291-20-05.

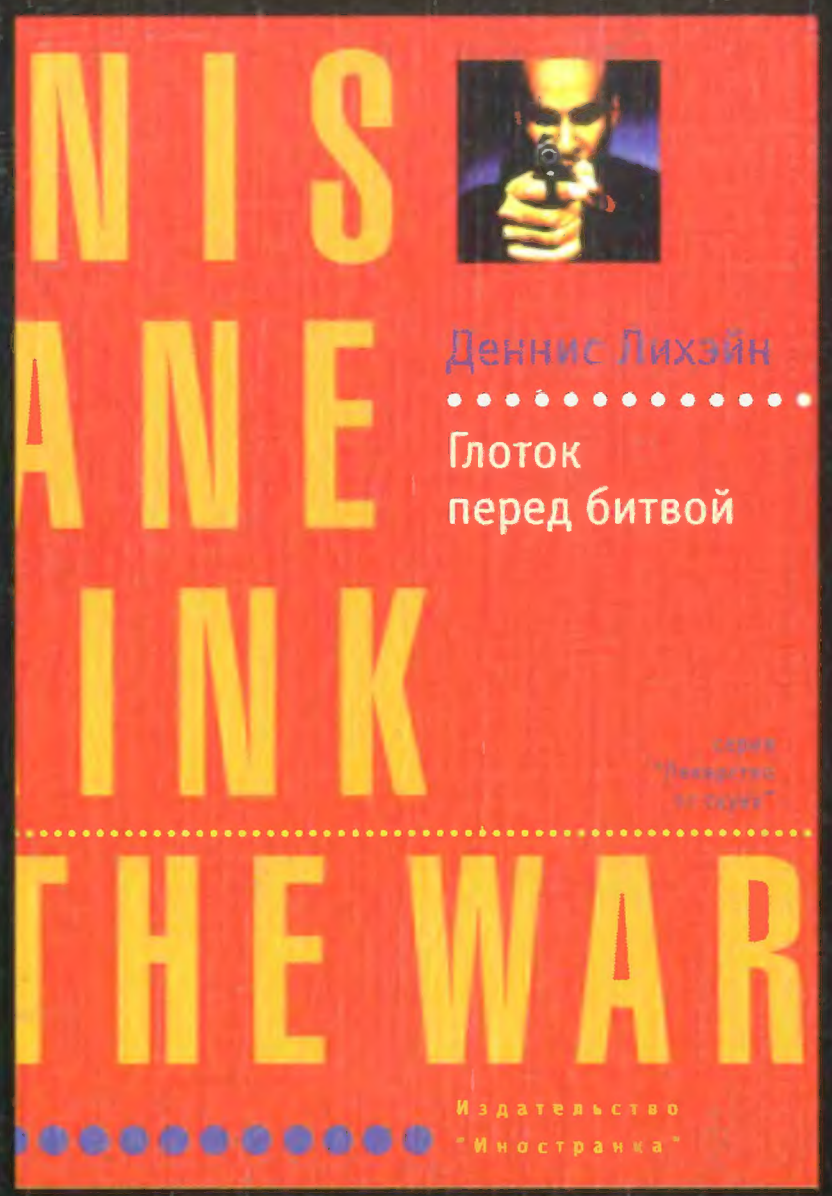
[7] 2001

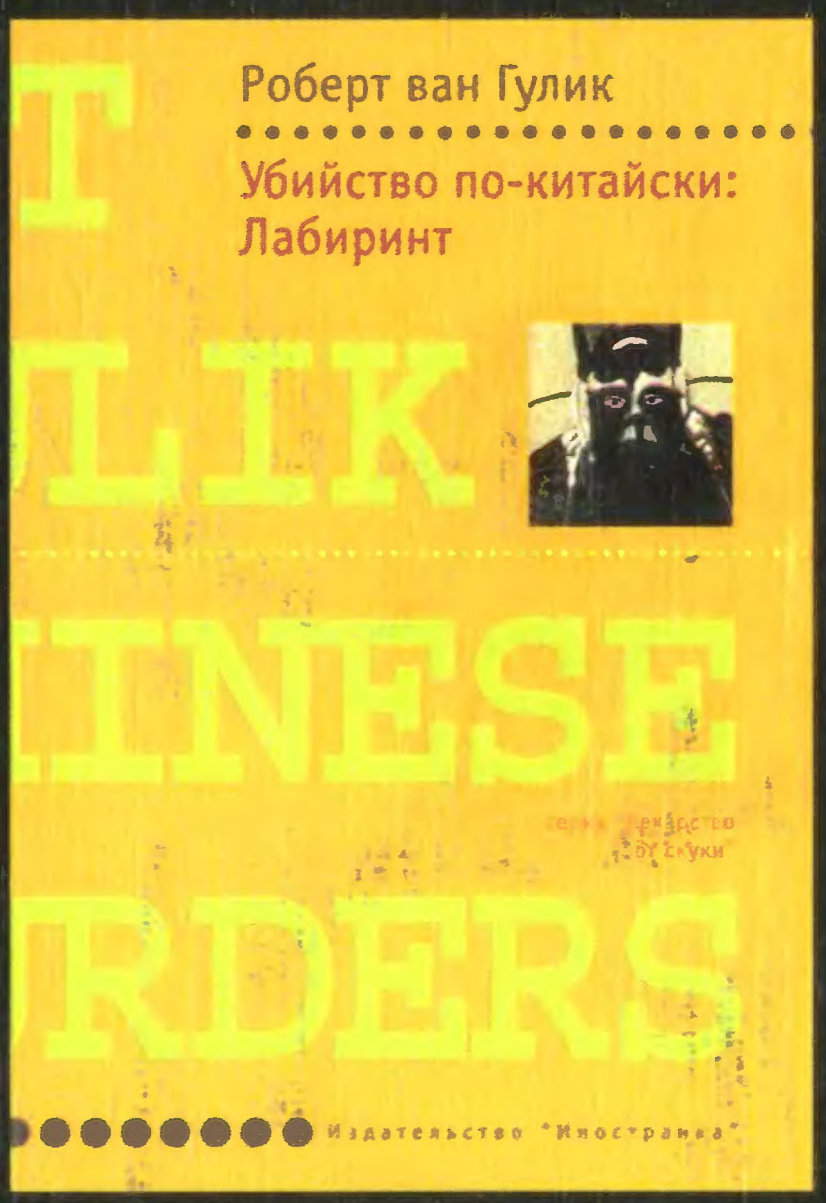
РОМАН ПАТРИКА МОДИАНО "НЕЗНАКОМКИ" / РАССКАЗЫ ДЖОРДЖА СОНДЕРСА И ПЕТРЕ АНДРЕЕВСКОГО / "ДНЕВНИК ВОЗВРАЩЕНИЯ" СЛАВОМИРА МРОЖЕКА / РОМАН КРИСТОФА ХАЙНА "ВИЛЛЕНБРОК" / СТИХИ ЗБИГНЕВА ХЕРБЕРТА / ТРИБУНА ИЗДАТЕЛЯ: "АМФОРА"

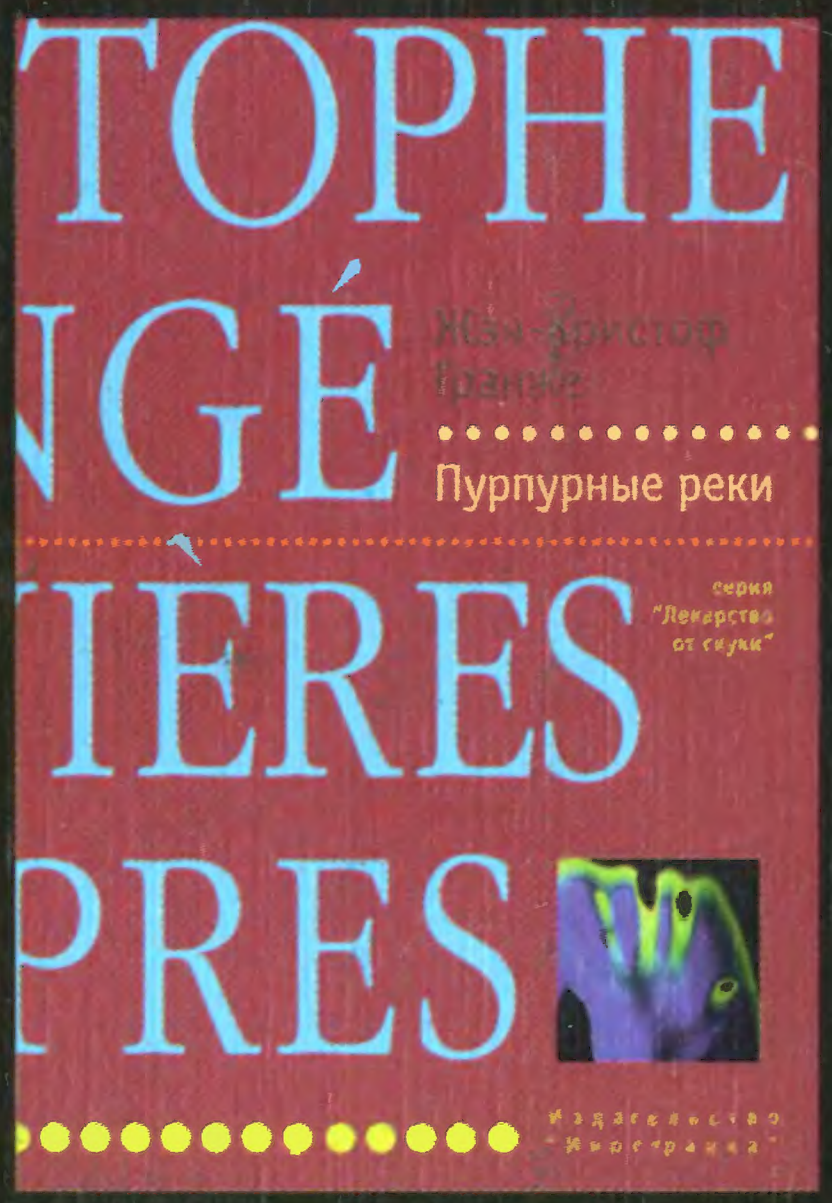
Новая серия издательства "Иностранка"

"Лекарство от скуки"

Серьезный подход к несерьезному жанру







В Москве книги реализует издательско-книготорговая фирма Б.С.Г.-ПРЕСС
ул. Гиляровского, 1, тел/факс: (095) 207 5362 (склад), e-mail: bsgpress@mtu-net.ru
Книжный клуб в "Олимпийском" № 128, 173а, 295
В Санкт-Петербурге – издательство SYMPOSIUM
Исаакиевская площадь, 5, тел/факс: (812) 314 4613, e-mail: symposium@online.ru

ИНДЕКС 70394

ISSN 0130-6545 "ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА", 2001, №6, 1-288